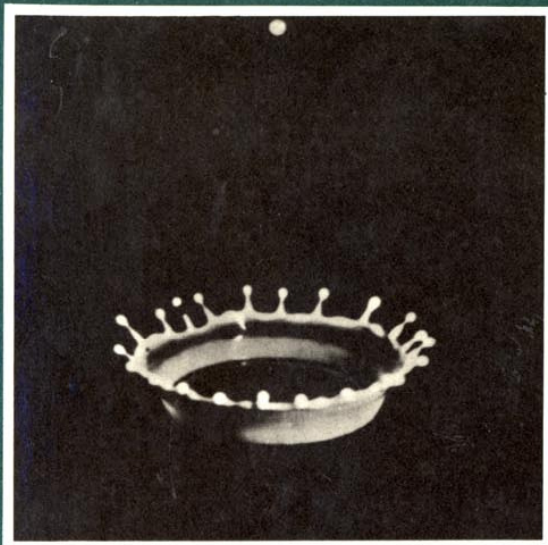


VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM



Книга кандидата философских наук Г. Пондопуло «Фотография и современность» представляет собой опыт системного эстетического анализа фотографического творчества. Развитие фотографии как нового выразительного средства традиционных искусств, нового рода образного творчества и средства массового общения автор стремится соотнести с анализом ее исторического значения как неотъемлемой части социально-исторического, культурного и художественного развития современного общества. Автор анализирует отношения между фотографическим творчеством и художественной традицией и обосновывает тезис, что его возникновение неотделимо от тех поисков и новаций, которые имели место в реалистическом искусстве конца XIX — начала XX в., и рассматривает проблему развития фотографии как нового средства художественной выразительности, широко используемого фактически во всех формах традиционного искусства. Большой раздел книги посвящен исследованию эстетических возможностей и творческого своеобразия фотографии как нового рода образного творчества — источника возникновения целой группы так называемых «технических искусств». Интегрируя достижения классической художественной культуры с возможностями технического воспроизведения действительности, фотографическое творчество открывает новые возможности для развития реалистической образности. Книгу заключает анализ репортажа, который, по мнению автора, следует рассматривать не только как жанр, но прежде всего как метод современной фотографии, позволяющий объединить противоречивые стороны и возможности фотографии и создать целостное произведение фотографического творчества.



Г.К. ПОНДОПУЛО

ФОТОГРАФИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Г.К. ПОНДОПУЛО

ФОТОГРАФИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

Ваше мнение
с учетом
доброты
художественной
скульптуры
нашей
Монументальной

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1982

Рецензенты: кандидаты философских наук
В. М. Муриан и В. С. Соколов

Предисловие

Продолжение дела Гегеля и Маркса должно состоять в диалектической обработке истории человеческой мысли, науки и техники.

В. И. Ленин

Роль фотографии в культуре современного общества значительна и многообразна. Она связана почти со всеми областями человеческой деятельности, является средством массовой коммуникации.

Особое место принадлежит фотографии в современной художественной культуре, где она плодотворно развивается и как вид изобразительного искусства и как новый род образного творчества — источник системы новых, так называемых *технических искусств*.

Фотография стала неизменным спутником современного человека и оказывает существенное влияние на формирование его видения действительности. Одновременно она стимулирует интеграцию различных областей общественной деятельности и духовной жизни — производства, науки, идеологии и политики.

В социалистическом обществе фотография всегда использовалась как мощное средство формирования нового человека. Фотопублицистика наряду с массовой печатью была уже на заре Советской власти одним из главных средств просвещения масс в духе идей социализма.

Владимир Ильич Ленин, говоря о задачах политического воспитания масс, неоднократно обращался к вопросу о фотографии. Отстаивая необходимость ее развития, он подчеркивал, что это дает возможность наиболее полно использовать ее сильные стороны, прежде всего ее уникальную по сравнению с традиционными формами образной культуры способность быстро и точно фиксировать события. Генеральная линия формирования советской фотографии виделась Ленину прежде всего в ее развитии как «широко осведомительной хроники», которой был бы придан характер образной публицистики в духе той линии, которую... ведут наши лучшие советские газеты.

В своих высказываниях и беседах с деятелями культуры, работниками кино и фо-

тографии Ленин с удивительной точностью и прозорливостью подчеркивал важнейшие черты фотографии: идеологическую активность, образность и документальность, что определяет ее большое историческое значение.

Новой области образного творчества, появившейся в канун великой революционной эпохи, всегда была свойственна особая социальная активность. Этим объясняется, что многие революционно настроенные художники проявляли к фотографии пристальный интерес. Наиболее ярко это сказалось в творчестве советских фотомастеров.

В Отчетном докладе Центрального Комитета КПСС XXVI съезду, с которым выступил Леонид Ильич Брежнев, говорится: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество»¹. Эта мысль будет вдохновляющим призывом и для искусства советской фотографии, которая продолжает сегодня славные традиции ленинской образной фотопублицистики. Не менее важное значение для развития социальной активности фотографического творчества имеет и то положение доклада Леонида Ильича Брежнева, в котором говорится о том, «как важно, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса»².

Современный человек повседневно видит фотографические изображения в периодической печати и на выставках.

В условиях культуры зрелого социализма глубина образных обобщений, чувство красоты, хороший вкус в равной степени необходимы не только выставочной фотографии, но и публицистической, репортажной. Эстетство и формотворчество, оторванные от актуальных жизненных проблем, нетер-

пимы в художественной фотографии так же, как отсутствие образных обобщений в публицистической.

С изобретением фотографии человечество наряду с книгопечатанием получило еще одно универсальное средство познания и распространения идей, основу для создания визуальной системы массовых коммуникаций. Благодаря ей наши знания о действительности, часто труднодоступные и добываемые весьма сложным путем, могут быть переведены в массовую и легко воспринимаемую форму визуальных изображений, а также интегрированы в наиболее активную для восприятия образную форму. Возможности фотографии могут быть проиллюстрированы на примере истории создания скульптурного портрета великого средневекового ученого эпохи средневековья Ибн-Сины (Авиценны)¹.

Во время перенесения праха Авиценны в новый мавзолей, несмотря на запрет религиозных деятелей, удалось сделать два снимка. В объектив попали фрагменты черепа. Используя эти снимки, советские ученые академик В. Н. Тарновский и доктор исторических наук М. М. Герасимов описали анатомическое строение головы Авиценны. В 1956 году М. М. Герасимов подготовил первый, наиболее приближенный документальный графический портрет мыслителя, жившего более тысячи лет назад. Однако облик человека, изображенного на нем, недостаточно соответствовал тому образу Авиценны, который сложился у исследователей на основе документальных источников и свидетельств. Ученые вновь обратились к помощи фотографии. Используя определенные научные методы, на основе двух имевшихся снимков было вычислено третье измерение черепа — анфас, не зафиксированное на фотографиях, и создана максимально точ-

ная математическая модель будущего портрета. Теоретические расчеты и графический материал, полученные на основе всего двух снимков, позволили скульптору Е. С. Соколовой найти точный образ мыслителя и создать объемный бюст, а затем и достоверный скульптурный портрет Авиценны.

Этот пример дает наглядное представление о том, насколько разнообразна информация, которая таится в фотоизображении. При этом важно отметить, что использование фотографии позволяет синхронно воспроизводить различную по своему характеру информацию, что увеличивает возможности воздействия на процесс формирования человека.

Интегрирующее значение фотографии усиливается по мере совершенствования ее техники. Не лишено меткости замечание Кима Вандивера о том, что «скоростная фотография не только приносит практическую пользу, но и расширяет наше представление об окружающем мире, демонстрируя, сколько прелести, скажем, содержится в таком заурядном явлении, как падение капли молока»¹. Эта особенность фотографии проявляется и в области познания действительности и в области социальной практики. История возникновения и развития фотографии показывает, насколько органично и тесно связаны в ней экономические, политико-правовые, технические и художественные проблемы.

Французский историк искусства Бернар Эдельман в интересном исследовании «Фотография завоевывает права» (1975 г.) убедительно показал связь эволюции буржуазных представлений об искусстве фотографии с интересами капиталистического предпринимательства, с применением буржуазного права, с попытками в духе требований буржуазной идеологии истолковать как выразительные возможности фото-

кино техники, так и творческий процесс в фотографии.

В обществе, считает Эдельман, в котором продукция юридически является достоянием субъекта не иначе как в форме частной собственности, а искусство предполагает неделимость субъекта и объекта (художник должен не копировать, а создавать), современная техника воспроизведения реальности вызвала вначале решительное нежелание считать ее областью творчества.

Переход от понимания фотографии как *ремесла* к пониманию ее как *искусства* осуществлялся достаточно сложно. Долгое время многие видные представители «изящного» искусства отказывались считать фотографа — «человека, обслуживающего машину», — художником. Эдельман приводит в связи с этим слова поэта Ламартина: «...искусство фотографа состоит не в том, чтобы создать свой собственный сюжет, а в получении клише и как следствие этого в получении копий, которые бы с помощью механических средств точно воспроизводили изображение вещей»¹. В фотографии, утверждает Ламартин, не может быть места красоте и правдивости, а «фотограф никогда не заменит художника: так как он не более чем инструмент промышленности, произведение искусства возможно создать лишь художественными средствами, простое применение машины не может стать колыбелью искусства»². Буржуазная академическая эстетика встретила вторжение фотографии в область традиционных искусств также в штыки.

Однако в связи с развитием фотопромышленности в конце XIX века и в первом десятилетии XX века возникает необходимость юридически оформить право фотографа считаться художником. «Признание фотографа как художника стало экономической *необ-*

¹ Фотография в США. Каталог выставки в Москве. 1976, с. 49.

¹ См.: E d e l m a n n B. Die Photographie erfährt das Recht. — «Filmkritik». München, 1975, N 218, S. 67.

² Ibid.

¹ Отабеков Ю. А., Соколова Е. С., Хамидуллин Ш. Х. Бюст Ибн-Сины. Ташкент, «Узбекистан», 1969.

¹ «Коммунист», 1981, № 4, март, с. 50.

² Там же, с. 51.

ходимостью. Новые производственные отношения искали способ стать эффективнее, апеллируя в данном случае к «эстетике»¹. В результате этого фотографическое творчество наконец подводится под нормы традиционной буржуазной эстетики, выступающей в роли того идеала, с точки зрения которого описывалась (а не научно исследовалась) эта новая область образного творчества. Именно в этом ненаучном подходе коренится источник тех ложных, псевдонаучных концепций фотографического творчества, которые широко бытуют в западной эстетике и теории фотографии.

Все многообразие подобных концепций может быть сведено к трем характерным тенденциям.

Первая из них — *традиционалистская*. Она возникла раньше других и связана с попыткой доказать, что мы имеем дело с фотографическим творчеством лишь тогда, когда в нем обнаруживается печать индивидуальности художника и оно приобретает характер уникального произведения искусства.

Вторая — *техницистская* — утверждает, что «именно техника... позволила фотографу утвердиться в качестве субъекта; при ее содействии он запечатлевает реальность и преобразует ее в некую собственную область»².

В результате субъективизируется машина, работа машины становится деятельностью субъекта, а сама она выступает в роли посредника между человеком и продуктом его труда.

Третья — *информативная* — объявляет фотографию всего лишь каналом информации, по которому, в частности, может передаваться и эстетически значимая информация. Каждая из тенденций абсолютизирует одну из сторон фотографии и поэтому не может

дать верного представления о фотографическом творчестве в целом, в котором художественные, технические и информативные моменты находятся в неразрывной связи и диалектическом единстве.

В наши дни все более характерным становится стремление видеть в фотографии не только новое техническое средство воспроизведения действительности, способное помочь решать традиционные задачи научного и художественного познания, но и новый уникальный способ постижения действительности. Интерес к фотографии современного человека нередко приводит некоторых деятелей культуры к серьезной переоценке идейных и творческих позиций, художественных вкусов и эстетических представлений.

В 1977 году вышла в свет книга «О фотографии», написанная известной американской писательницей, философом и эстетиком Сьюзен Сонтаг. В этой книге автор радикально пересматривает свои художественные и эстетические позиции. Советский исследователь современной американской литературы А. Мулярчик пишет по этому поводу: «В 60-е годы она (Сьюзен Сонтаг — Г. П.) выступала неукротимой поборницей молодежной «контркультуры», отвергавшей социальную функцию литературы во имя так называемого «кэмп», т. е. спонтанного проявления эмоций, вовсе не обязательно принимающих при этом эстетическую форму. Но затем вкусы Сонтаг изменились, и ее книга «О фотографии» (1977 г.) выявила неожиданную тягу сторонницы ультраавангардизма к одному из наиболее предметных, жизнеподобных видов искусства. «Меня волнует не столько фотография, сколько отраженная в ее зеркале современная жизнь, — писала Сонтаг. — Фотогра-

¹ Edelmann B. Die Photographie erfährt das Recht. — «Filmkritik». München, 1975, N 218, S. 72.

² Ibid., S. 73.

Г. Гольдштейн. В. И. Ленин выступает с речью на параде войск, отправляющихся на фронт (1920)



фия — это средство узнать, что люди думают и чувствуют, и, разгадывая выражения их лиц, по сути, находишь пути, ведущие к реальному миру»¹.

Что касается самой Сьюзен Сонтаг, то «интерес» к фотографии привел ее на позиции художественного реализма и резкой критики эстетических принципов «постмодернизма». В своей книге она пишет: «В 60-е годы я недооценивала реалистов... я видела в них социальных хроникеров, а не писателей... Теперь же я понимаю, как много среди них мыслителей и художников»². Фотография как важнейшее средство познания современного мира и человека органически связана с определяющими факторами современного общественного развития, революционным процессом и научно-техническим прогрессом. Поэтому ее общекультурное и эстетическое значение не может быть правильно понято с позиций буржуазно-просветительской культурологии и традиционной эстетики, не учитывающих их действительного значения. Для этого необходим научный подход.

В. И. Ленин указывал, что «перейти от описания (и оценки с точки зрения идеала) общественных явлений к строго научному анализу их»³ можно лишь в том случае, если в качестве базиса эпохи рассматривать общественно-экономическую формацию. Это ленинское положение дает верный, научный подход к эстетической оценке фотографии и ее роли в современной культуре. Мировой революционный процесс и научно-техническая революция — факторы, определяющие лицо современного общества. Поэтому любое новое общественное явление оказывается так или иначе с ними связанным. Соответственно этому и природа фотографического творчества не может быть правильно понята вне анализа этой связи

фотографии с этими процессами. Вместе с тем связь фотографии с современным этапом общественной истории достаточно сложна. Она опосредована как художественной традицией, так и ее собственной историей.

Как показывает эволюция теоретических взглядов на фотографию, все попытки рассмотреть ее по аналогии с традиционными искусствами как своеобразный технический феномен или как новый универсальный язык общения, по сути дела, оказались безрезультатными как для понимания ее природы, так и для определения ее истинного места в современной культуре.

В настоящее время стало очевидным, что необходим системный анализ фотографического творчества, который позволит подойти к пониманию многообразных, сложных диалектических связей фотографии с развитием общественной истории, культуры, искусства. Она отражает многообразие потребностей человека наших дней, противоречивость социальных и идейных устремлений современного общества, характерная черта которого бескомпромиссная борьба двух общественных систем — социализма и капитализма. Отсюда сложность и противоречивость ее развития.

Не является случайностью, что прогрессивная тенденция в развитии этой новой области образного творчества четче и определеннее просматривается в советской фотографии, так как в условиях социалистического общества сложные и многообразные связи фотографии с развитием науки, техники, искусства не «замутнены» постоянным стремлением западных владельцев фотоиндустрии к наживе и спекулятивными попытками буржуазных идеологов превратить фотографию в одно из средств манипулирования сознанием масс, в одну из форм буржуазной массовой культуры.

Данная книга представляет попытку системного анализа фотографического творчества.

Глава I

ФОТОГРАФИЯ И ТРАДИЦИИ

Мне кажется очень важным для фотографа — осознать, что его искусство... тесно связано со всеми другими видами искусства прошлого.

Он должен знать это искусство, должен тесно связывать свое творчество с образом видения всего человечества, которое нашло выражение в самых различных видах художественной деятельности.

П. Стренд

Вне усвоения опыта традиционных искусств не мог бы начаться сам процесс формирования фотографии как особой сферы образного творчества. Вместе с тем взаимодействие ее с классической художественной культурой весьма противоречиво. С одной стороны, фотография стала новым выразительным средством, которое широко используется при создании художественного изображения — картины; с другой — происходит постепенное размежевание ее с традиционными формами искусства и оформление в качестве самостоятельного рода образного творчества, ставшего источником системы технических искусств.

Обращаясь к творческому опыту художественной классики, фотография усваивала не только традицию как таковую, но прежде всего то новое, что было привнесено в сферу искусства влиянием революционной эпохи и научно-технического прогресса.

Фотографическое творчество не может быть рассмотрено ни как прямое продолжение традиционных форм художественной культуры, ни как нечто противоположное им. Характерен в этом отношении исторический путь советской фотографии. Появившись на свет в эпоху «войн и пролетарских революций», она не могла остаться в стороне от острых социальных и идеологических проблем века, что предопределило ее активное развитие как образной публицистики. В процессе функционирования в современном обществе фотография обрела свою образную культуру, свой язык.

С первых шагов развития советской фотографии в ней преобладали образно-публицистические и документальные формы. Поиски же в области языка и образного мышления были неотделимы в ней от этого процесса.

В эпоху строительства нового общества прогрессивные фотомастера стремились активно связывать свою творческую судьбу с участием в революционном процессе. Они решительно выступали за органическую

¹ «Лит. газ.», 1980, 24 сент., с. 15.

² Там же.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1., с. 137.

связь художественных и идеологических задач и всемерно способствовали развитию фотографии как образной публицистики. В 20-х — начале 30-х годов шли бурные дискуссии о природе фотографического творчества, о его месте в системе современной культуры. Многие исследователи уже тогда понимали огромное значение творческого эксперимента, который предприняла советская фотография, выдвинув на передний план проблему фоторепортажа. Отмечая успехи этой работы, Л. П. Межеричер писал в 1935 году: «То, что фоторепортаж стал во главе фотоискусства, факт явно недооцененный... И недостаточно понятый еще и сейчас... Значение этого факта выходит далеко за советские пределы. Он определяет собой то, что в СССР фотография порвала путы своей вековой подражательной ограниченности, что в ее полутемные и несколько затхлые палаты ворвалась жизнь со своими яркими красками»¹. Органическая связь с революционным процессом позволила многим известным мастерам выйти за узкие рамки картинной фотографии и придать своему образному мышлению глубину и исторический масштаб. Снимки Ю. Еремина («Баррикады в Москве. 1905 год»), В. Буллы («Расстрел июльской мирной демонстрации»), И. Кобозева («К Зимнему! Петроград, 26 октября 1917 года»), Н. Смирнова («В. И. Ленин с группой командиров обходит фронт частей Всевобуча. 1919 г.»), снимки с фронтов гражданской войны и фотолениниана П. Оцуца, проникнутые пафосом революционного созидания, репортажные в своей основе произведения А. Шайхета, Б. Иг-

¹ Цит. по кн.: Морозов С. Фотография среди искусств. М., «Планета», 1971, с. 51.

А. Степанов, С. Смирнов. В зале заседаний XXVI съезда Коммунистической партии Советского Союза



натовича, М. Альперта, А. Родченко, А. Шишкина, Я. Халипа, Г. Зельмы, И. Шагина, созданные ими в годы первых пятилеток, вошли в золотой фонд советского фотоискусства и определили его магистральное направление и традиции (см. книги Л. Волкова-Ланнита, недавнюю статью С. Морозова и А. Фомина «Эпос советской фотодокументалистики»).

С течением времени все более ясным и очевидным становится новаторское значение исторического опыта советской фотографии. Искусствовед А. Вартаков пишет: «История фотографии нынешнего столетия, когда под влиянием успехов документалистики, репортажных форм фототворчества произошла решительная переоценка понятия природы фотографии, ее специфических возможностей, обернулась неожиданным парадоксом. То, что в течение почти целого столетия считалось торной дорогой развития художественной фотографии, оказалось повторением задов живописи, подражанием ее внешним формам без способности постигать столь же глубокое содержание. И напротив, на пути фотожурналистики, там, где развитие фотографии не было ограничено никакими внешними образами, происходило складывание специфического фотоязыка, важного не только для фотографии как СМК, но и для фотоискусства»¹.

То, что наиболее значительных результатов советское фотоискусство достигло, развиваясь как образная публицистика, позволило ему в полной мере реализовать те образные потенции, которые таились в фотодокументализме и репортаже, и тем самым занять самостоятельную позицию по отношению к художественной традиции, одновременно не порывая с ней. Освоение творческого наследия художественной культуры не привело в нем ни к апологетике кра-

соты снимка (как в западном фотоискусстве), ни к уподоблению фотографии литературному тексту. Ей всегда были чужды и салонный эстетизм, и бессодержательное формотворчество, и сенсационный фактографизм, и иллюстративно-рекламная броскость.

Пожалуй, главным результатом влияния революционного процесса на сферу художественной культуры современности является прогрессирующее сближение эстетической и исторической оценок действительности¹, характерное для современных форм реалистического искусства.

Советская фотография, с первых своих шагов тяготеющая к образно-публицистическим формам, воспринимала реалистические традиции путем обращения к творческому опыту русской реалистической литературы, для которой связь искусства со «злостью дня», беспощадная правдивость в изображении социальных противоречий, пафос обличения самодержавия имели программное значение. Этот великий пример сыграл положительную роль в формировании творческого метода советской фотографии в плане глубокого и современного понимания ею проблемы художественного реализма. Не пройдя подобной школы, западное фотоискусство до настоящего времени в своей творческой практике впадает в крайности натурализма и формализма, а в теории — в искаженное истолкование проблемы реализма в фотографическом творчестве.

Учитывая при характеристике природы фотографии то влияние, которое оказывает революционный процесс на сферу художественной культуры, мы можем с достаточной степенью точности определить отношение фотографии к традиционным формам образного творчества.

¹ На это обстоятельство указывал еще Ф. Энгельс в своем знаменитом письме к Ф. Ласкалю (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 233—234).

¹ Музы XX века. М., «Искусство», 1978, с. 24.



Связь фотографии с классической художественной традицией была тем плодотворнее, чем активнее она усваивала новаторские тенденции, которые были характерны для развития реалистической литературы и живописи конца XIX — начала XX века¹. Это прежде всего относится к усвоению реалистической методологии.

¹ В истории фотографии тем не менее был период, когда она по преимуществу стремилась моделировать языковые формы изобразительного искусства и описательной литературы. Этот период сыграл определенную роль в формировании фотографического видения и фотографического языка. Подробно в данной книге этот вопрос не рассматривается, так как он достаточно хорошо освещен в исторической и искусствоведческой литературе, посвященной художественной фотографии.

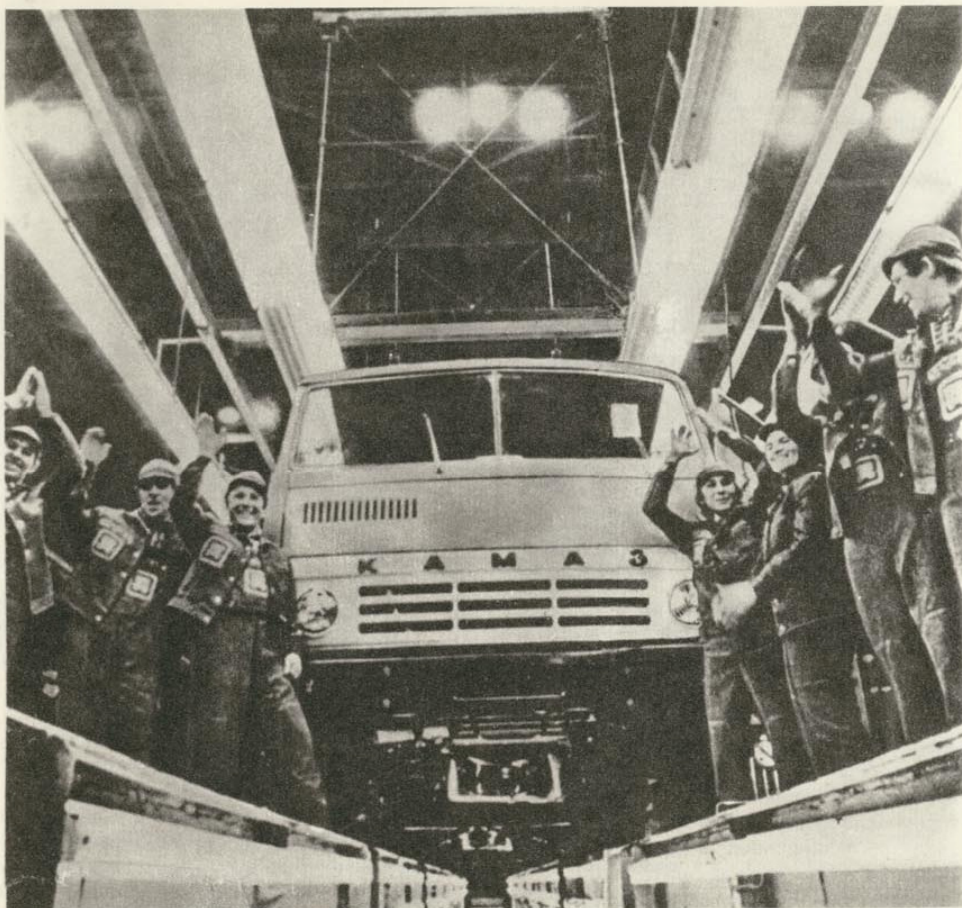
В. Давыдов, В. Зинин. Казахстанский миллиард. Подарок покорителей целины XXVI съезду КПСС.

Процесс формирования новых технических искусств, к которым принадлежит и фотография, неизбежно тесно связан с действием этой общей для современного искусства закономерности.

Разумеется, одновременно происходило формирование ее собственного образного языка, способа мышления, творческой техники, связанной с выявлением образных возможностей фотокадра.

Прежде чем приступить к анализу связей фотографии с традиционными искусствами, надо уяснить понятие «традиция».

«Традиция в общеполитическом смысле этого слова представляет собой определенный



Г. Копосов, Л. Шерстенников. КамАЗ. Пошли тяжеловозы

тип отношения между последовательными стадиями развивающегося объекта, в том числе и культуры, когда «старое» переходит в новое и продуктивно «работает» в нем¹. Это определение дает возможность выра-

¹ Традиция в истории культуры. М., «Наука», 1978, с. 8.

ботать научную методологию исследования взаимосвязи фотографии прежде всего с литературой и изобразительным искусством.

Возникновение фотографии как самостоятельной области творческой деятельности отражало потребности современного этапа общественного развития и индивидуального развития человека. Для него было характерно и новое видение, и новый спо-

соб мышления, и новая техника воспроизведения реальности. Фотографическая культура развивалась в новых условиях интеграции технической, научной и художественной культуры, предопределенной новым этапом общественного развития. С одной стороны, она теснейшим образом связана с традиционными формами художественного творчества, с другой — выступает как начало новых нетрадиционных технических искусств.

Эту сложность отношения фотографического творчества к традиции отмечали многие.

Американский исследователь Джон Жарковский пишет в своей книге «Глядя на фотографии»: «Нехудожники часто не понимают природу художественной традиции и думают, что традиция — нечто вроде крепости, внутри которой вечная истина защищена от настоящего. На самом же деле традиция более полезна и интересна и она не так уж защищена. Она существует в умах художников и состоит из их коллективной памяти того, что достигнуто».

Ее функция заключается в том, чтобы выделить или отличить начало для каждодневной работы. Иногда думают, что традиция должна также определять и конечный результат работы, — вот здесь традиция умирает¹.

Новая культура, по образному выражению М. М. Бахтина, возникает «на границе»². Такой пограничный характер носит и фотографическая культура. Она рождается на стыке искусства и публицистики, науки и техники, индустрии и творчества. Эта интеграция столь различных областей деятельности в итоге определялась потребностями общественно-исторической прак-

¹ Szarkowski J. Looking at Photographs. Paris, 1976, p. 120.

² См.: Традиция в истории культуры. М., «Наука», 1978, с. 44.

тики, тем процессом «присвоения» человеком своей собственной истории, который обретает особую активность под влиянием революционных сдвигов начиная с конца XIX века.

Еще до возникновения фотографии эта тенденция достаточно четко просматривается в развитии мирового искусства, и прежде всего в развитии русской реалистической литературы. Поэтому обращение к творческой практике литературы (этого периода) способно многое дать для понимания той базы, на которой осуществлялось формирование фотографии как новой области образного творчества. Речь здесь, разумеется, не идет о прямых аналогиях между развитием литературы и фотографии.

Конечно, можно говорить и о непосредственном влиянии литературы на фотографию. Оно особенно заметно на ранних этапах развития фотожурналистики и сейчас, когда фотография буквально завоевала массовую печать. Но факт подобной связи, на наш взгляд, не имеет того глобального значения, который пытаются придать ему некоторые западные теоретики, утверждающие, что в современном обществе изображение вытесняет слово из сферы массовой коммуникации.

Фотография и традиции русской реалистической литературы

В. И. Ленин в статьях о творчестве Л. Толстого высказал мысль о том, что прогрессивное развитие искусства органически связано с отражением в нем процесса социальной революции. Произведение искусства может стать подлинно значительным лишь в том случае, если художнику удалось отразить в нем с достаточным мастерством и талантом хотя бы некоторые существенные стороны революционного процесса. Исходя из единства эстетической

и исторической оценки, В. И. Ленин писал: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, прижатых крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»¹. Сближение под воздействием революционного процесса эстетической и исторической точек зрения привело к качественным сдвигам в развитии художественной культуры. Методология реализма выходит за рамки одного из художественных направлений и приобретает общеэстетическое значение.

Великий творческий эксперимент русской классической литературы конца XIX — начала XX века показал, что всякая попытка создания целостного, завершенного произведения искусства, несущего картину мира, адекватную миропониманию и мироощущению современного человека, невозможна вне использования реалистической методологии. Осознание этого факта имело принципиальное значение и для формирования новых областей художественного творчества. Не случайно в теории технических искусств проблема реализма занимает особое место, а многие теоретики стремятся доказать, что они реалистичны по «самой своей природе».

На уровне реалистической проблемы действительно обнаруживаются существенные связи между литературой и фотографией. Это становится достаточно ясно, если сопоставить методологию художественного реализма (так, как она была сформулирована и использована в практике русской литературы) и логику исторического развития фотографии. Такое соотношение свидетельствует о том, что чем больше фотография выступала как самостоятельная область образного творчества, тем активнее выдвигались в ней на первый план проблемы,

впервые достаточно ясно и полно осознанные в ходе развития реалистической литературы конца XIX — начала XX века. Определяя свой взгляд на проблему реализма, Ф. М. Достоевский писал: «У меня свой собственный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив. В каждом номере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они факты. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не исключительны»¹.

Насыщенность произведений Достоевского «сиюминутными» фактами, открытая связь с публицистикой — характерная черта его творчества. С точки зрения интереса к художественным и публицистическим аспектам искусства характерно высказывание Достоевского по поводу романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: «...месяц назад я попал на одну до того серьезную и характерную в текущей литературе вещь, что прочел ее даже с удивлением... У писателя — художника в высшей степени, беллетриста по преимуществу, я прочел три-четыре страницы настоящей «злобы дня», — все, что есть важнейшего в наших русских текущих политических и социальных вопросах, и как бы собранное в одну точку... Я говорю про несколько страниц в «Анне Карениной» графа Льва Толстого...»². Достоевский замечает при этом, что это обращение к «злобе дня» не только не мешает

решать задачи художественного обобщения и типизации, не только не выглядит намеренно и тенденциозно, а, напротив, дает возможность понять, что оно, это обращение к «злобе дня», связано с самой художественной сущностью реалистического романа. Достоевский считал, что для современной ему эпохи характерно состояние колоссальных потрясений, а следовательно, и распада устоявшихся норм, традиций, семей. Ставя своей главной задачей изображение современной ему жизни, он подчеркивал, что испытывает потребность (в отличие от таких писателей, как Гончаров, Тургенев и Толстой) в изображении «случайных семей» и «сиюминутной современности». Однако такое обращение к действительности отнюдь не означало для Достоевского натуралистически ее копировать, фотографировать. Напротив, по мнению писателя, на фотографии человек редко бывает похож на самого себя. Художник, казалось бы, за случайными и исключительными фактами должен увидеть колоссальные, исторически подготовляемые характеры, нарождающиеся в сиюминутной современности. Таким образом, Достоевский видел в обращении к «злобе дня» не самоцель, а новую возможность раздвинуть границы реалистического отражения действительности в искусстве.

Не менее глубоко, хотя и с иных позиций, эту проблему решал Л. Толстой. Вопрос об использовании прозы жизни как материала художественного творчества — один из центральных во всей его литературно-эстетической концепции. Здесь он решительно расходится с точкой зрения традиционной эстетики, ярким примером которой могут служить взгляды Гегеля.

В противоположность Гегелю, наиболее полно выразившему традиционный взгляд на литературу как царство «чистой духовности» и поэзии, несовместимое с прозой жизни, Л. Толстой утверждал необходимость такой связи для реалистической литературы.

Современная литература, по мнению великого писателя, должна стать искусством «живой жизни», а жизнь — это процесс действительности, развернутый во времени. Толстой утверждал, что «жизнь есть все, что было, есть и будет... необходимое историческое условие всего существующего, непрерывность движения во времени». Смысл же человеческой жизни состоит в том, чтобы участвовать в этом движении и подчиняться и содействовать ему. В этом временном движении жизни обнаруживается и ее эстетическое качество, и она предстает перед нами как прекрасная, трагическая, комическая и ужасная.

Так же как и Достоевский, Толстой видит возможность обращения «случайного» жизненного факта в образ там, где обнаруживается его связь с другими фактами, с историей, с развитием действительности во времени.

Этот историзм художественного мышления и был той основой, на которой были сделаны великие художественные открытия русской литературы¹. Вместе с тем его формирование у русской художественной интеллигенции неотделимо от тесных связей русского искусства, и прежде всего русской литературы второй половины XIX века, с развитием революционного процесса.

Искусство, по мнению Толстого, не является воплощением отвлеченной идеи (бога, красоты и т. п.), оно также не может рассматриваться и как особого рода деятельность по производству «изящных вещей», оно, наконец, не может быть сведено до уровня развлечения и забавы, средства для «доставления удовольствия». Главное, чем оно должно быть в каждое историческое время — это «органом человеческой жизни».

¹ Ленин о культуре и искусстве. М., «Искусство», 1956, с. 91.

¹ Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., «Искусство», 1973, с. 47.

² Там же, с. 307—308.

¹ На единство эстетической и исторической оценки действительности в реалистическом искусстве указывал еще Ф. Энгельс.



Все это, по мнению Толстого, дает основание считать, что основу современного искусства составляет не поэтический вымысел (его нужно использовать с чрезвычайной осторожностью), а факты реальной жизни. «Искусство имеет дело с фактами»¹, — провозглашает Толстой.

На этом основании адепты «изящного» искусства неоднократно обвиняли великого писателя в «отрицании» искусства, поэзии, красоты. Как бы отвечая подобным критикам, стоявшим на позициях эстетического нормативизма, Толстой говорил в беседе с А. Б. Гольденвейзером: «Мне кажется, что со временем вообще перестанут *выдумывать* художественные произведения. Будет совестно сочинять про какого-нибудь вымышленного Ивана Ивановича или Марью Петровну. Писатели, если они будут, будут не сочинять, а только рассказывать то значительное и интересное, что им случалось наблюдать в жизни»². Это рассуждение Толстого как бы предвосхищает то единство документальных и художественных тенденций, которое характерно для современного искусства вообще и для таких новых искусств, как фотография и кино, в частности.

Вместе с тем Толстой решительно выступает против мелочного описательства, свойственного не реализму, а натурализму. Правда жизни должна обратиться в правду искусства³. Это достигается не отказом

от точности воспроизведения действительности, а художественным постижением связи между фактами. Искусство делает эту связь «видимой» и посредством ее разворачивает явление во времени, показывает его включенным в процесс живой жизни. Различая науку и искусство, Толстой был далек от их метафизического противопоставления. Напротив, он подчеркивал, что в современном реалистическом искусстве существуют единство научной и художественной форм мышления. Он пишет: «...чувства, передаваемые искусством, зарождаются на основании данных науки»¹.

Эта мысль Л. Н. Толстого гениальна в своем новаторском значении. Стремление современного искусства не только следовать принципу «художественного подражания» действительности, но и показать ее во времени историческом движении, пространстве и время которого не видимы, а лишь мыслимы, с неизбежностью требует интеграции образных и понятийных форм мышления². Идея о необходимом взаимодействии научной и художественной мысли развивается Толстым в его рассуждениях о «мысли-чувстве».

Комментируя это выражение, А. П. Сергеев писал: «Мысли необходимо перейти в чувство, а чувству проникнуть в мысль. Это понятие о «мысли-чувстве» — последнее слово Толстого в области эстетики»³.

Наиболее ярко синтетическая природа искусства обнаруживается в реалистической

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т., т. 50. М., Гослитиздат, 1951, с. 50.

² Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959, с. 181.

³ Термин «искусство живой жизни», употребляемый Л. Толстым, связан с его реалистической концепцией и не может быть отождествлен с термином «жизнь как она есть», который имеет широкое хождение в натуралистических концепциях искусства.

А. Варфоломеев. Ташкентский государственный университет

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч., т. 15. М., «Худож. лит.», 1964, с. 228.

² «Современная наука... вернулась к характерному и для Платона, и для всей греческой мысли, и для Возрождения синтезу образа и идеи, к образности мышления и к интеллектуальной глубине образа. Именно эта особенность античного видения мира была наиболее важным элементом гуманизма» (Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения. М., «Наука», 1979, с. 16).

³ Цит. по кн.: Ломоно в К. Эстетика Льва Толстого. М., «Современник», 1972, с. 64.

литературе, которая развивается одновременно и как искусство и как средство передачи мысли. В трактате «Что такое искусство?» Толстой писал: «Через слово человек общается с мыслью, через образы искусства он общается чувством со всеми людьми не только настоящего, но прошедшего и будущего»¹. Писатель гениально предвидел ту перспективу развития художественной культуры, которая впервые достаточно четко обозначилась в реалистической литературе XIX века и была связана с осознанием того факта, что искусство может и должно быть не только средством воплощения эстетического идеала, но и мощным средством гуманизации реального человека, средством формирования общественного самосознания и коммуникации. В литературе, объединяющей силу слова и силу искусства, Толстой видел прообраз искусства будущего, в котором сольются в синтезе мысль и чувство, поэзия и проза, эстетическое и историческое.

Как и Достоевский, Толстой решительно отстаивает идею единства художественного и социально-исторического подхода к решению проблем реалистического искусства.

Рассматривая искусство не только как область поэтического творчества, но и как средство общения и «осуществления братского единения людей», Толстой вполне закономерно приходит к идее создания массового искусства, доступного широчайшим слоям народа. Развивая свою мысль о массовом, народном искусстве будущего, Толстой далеко выходит за рамки чисто просветительской трактовки этой проблемы. Он подчеркивает, что само содержание искусства непосредственно зависит от того, кого оно имеет в виду: «людей меньшинства» или «всю трудящуюся массу народа». Истинным и серьезным может быть лишь подлинно массовое, доступное и близ-

кое народу искусство. Все это дает основание считать, что эстетические идеалы Толстого в этой их части были близки не только революционно-демократической эстетике, но и ленинскому взгляду на будущее искусства¹.

Идеи Толстого, стремившегося видеть в искусстве не только «поэзию» и «художество», но и средство массовой коммуникации и общественного самосознания, находили живой отклик у представителей демократически настроенной художественной интеллигенции, в том числе и среди тех, кто работал в области фотографии. Известный русский фотограф-публицист М. Дмитриев, сделавший в конце XIX века альбом фотографий «Неурожайный 1891—1892 год в Нижегородской губернии», подарил его Толстому с надписью: «Великому светочу живой мысли и художественного творчества графу Л. Н. Толстому».

Этот подарок не просто дань уважения. Общеизвестно то активное участие, которое Л. Н. Толстой принимал в помощи голодающим крестьянам, и то глубокое впечатление, которое оставили в нем поездки по местам, где, по его собственным словам, «положение народа ужасно». Преподнося в дар Толстому свой труд, М. Дмитриев видел в нем не только великого писателя, но учителя и единомышленника.

Новый способ художественного мышления, получивший столь полное и блестящее развитие в русской реалистической литературе, привел к изменению самой структуры произведения искусства и породил новый взгляд на проблему поэтики.

Если для произведения традиционного искусства характерны тождественность мыслимого и изображаемого, композиционная замкнутость, жесткое разграничение видовых и жанровых границ, традиционализм в использовании средств образного выраже-

¹ См. статью проф. Николаева «...Шаг вперед в художественном развитии всего человечества» («Лит. газ.», 1978, 19 апр.).



Г. Копосов. Первый комсомольско-молодежный отряд отправляется на строительство БАМа

ния, стремление к стилистической утонченности, то все это уже не могло дать той художественной формы, которая была бы адекватна для выражения нового состояния художественной мысли, нового взгляда и отношения к действительности.

Творчество Л. Н. Толстого — наглядный пример и в этом отношении. Характеризуя художественную структуру романа Толстого «Война и мир», Ромен Роллан писал: «Я... был дезориентирован некоторыми особенностями архитектоники романа... Начало и эпилог, мне казалось, не соответствовали величию памятника... Я понял потом. При первом чтении я это смутно ощущал: произведение не имеет начала, не имеет конца, как сама жизнь»¹. Момент схожести с живой

¹ Цит. по кн.: Ломунов К. Эстетика Льва Толстого, с. 202.

жизнью — характерная черта реалистической литературы этого периода, в дальнейшем же он получает всестороннее развитие (хотя и на иной, нежели в литературе, основе) во всех новых искусствах, функционирующих в системе массовых коммуникаций. Таким образом, связь фотографии с художественной традицией реалистической литературы может и должна быть прослежена не только на уровне эстетического анализа, но и на уровне поэтики. Попытки такого рода предпринимались неоднократно начиная с 20-х годов на Западе и у нас. Из зарубежных теоретиков к этому вопросу обращались Э. Панофски, Я. Мукаржевский, В. Беньямин, А. Базен и другие.

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч., т. 15, с. 200.

Одним из первых это попытался сделать Ю. Тынянов в своей известной работе «Об основах кино».

В соотношении фотографии и кино, с одной стороны, поэзии и литературной прозы — с другой, у Тынянова лежит принцип так называемого *стилистического преобразования*. Суть его состоит в том, что в кино и в фотографии (если она является произведением искусства, а не механической репродукцией действительности) видимый мир рассматривается не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, которая достигается стилистическим преобразованием этого мира. «Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства (и соответственно — фотоискусства. — Г. П.), когда они даны в качестве смыслового знака»¹.

Различая фотографию и кино, Ю. Тынянов пишет: «Дело в том, что есть у фотографии свойства, которые являются *неосознанными*, как бы незаконными эстетическими качествами. Установка фотографии — сходство. Сходство — обидно, мы обижаемся на слишком похожие фотографии. Поэтому фотография тайком деформирует материал. Но деформация эта допускается при одной предпосылке — что выдержана основная установка — сходство... С точки зрения основной установки фотографии — схождения, деформация является «недостатком»; ее эстетическая функция как бы незаконно-рожденная»². Развивая свою мысль, исследователь делает вывод, соотнося в едином рассуждении фотографию, кино и поэзию:

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977, с. 330.

² Там же, с. 335.

В. Егоров, Э. Песов. Открытие мемориального комплекса «Украинский государственный музей истории Великой Отечественной войны 1941—1945 годов» в городе-герое Киеве (1981)



«Фото дает *единственное* положение; в кино оно становится *единицей*, мерой.

Кадр — такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка»¹.

Это рассуждение Тынянова примечательно и интересно во многих отношениях. Во-первых, он стремится рассматривать фотографию нетрадиционно, избегая аналогий с изобразительным искусством. Во-вторых, с его точки зрения, эстетическое значение ее раскрывается не в анализе самого способа фотографирования (здесь эстетический момент если и присутствует, то «незаконно», вопреки главной установке — достижению сходства), а в системе фотография — кино. В-третьих, художественное значение и эстетический смысл этой системы становятся достаточно ясными только в результате сопоставления ее с опытом поэзии, дающей нам пример «стилистического преобразования» видимого мира. И последнее: Тынянов решительно настаивает на том, что, «как это ни странно, но если проводить аналогию кино (читай: и художественной фотографии. — Г. П.) со словесными искусстваами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом»².

В целом концепция Тынянова, на наш взгляд, достаточно спорна, и тем не менее в ней есть и глубокий рациональный смысл. Он состоит в том, что бессодержательными объявляются все попытки рассматривать фотографию как по аналогии с традиционными формами изобразительного искусства, так и по аналогии с литературой.

Фотография эстетически разворачивается в иной, нежели традиционные искусства, системе координат. Влияние классической художественной традиции на развитие фотоискусства осуществляется плодотворно. не тогда, когда оно носит характер подража-

ния и заимствования языковых форм изобразительного искусства и описательной (прозаической) литературы, а тогда, когда она воспринимает исторический опыт классической художественной культуры, нашедшей концентрированное выражение в искусстве слова — поэзии.

С точки зрения этого опыта фотография не может и не должна восприниматься только лишь как средство изображения или описания действительности. Ее следует рассматривать как новое средство (наряду со словом) «смысловой соотносительности» явлений видимого мира. Ведь искусства, по выражению Тынянова, отличаются не только и не столько своими объектами, сколько отношением к ним.

Спорно в концепции Тынянова то, что он явно недооценил (оставаясь в основном на позиции формального анализа) документальной и публицистической силы фотографии, то, что помогает понять ее связь с литературой не только на уровне поэтики, но и на уровне реалистической методологии. Что касается связи фотографии с поэтикой реалистической литературы конца XIX — начала XX века, то здесь много поучительного может дать анализ стилистических особенностей прозы А. П. Чехова.

Чеховская проза обладает своеобразным «фотографическим» качеством, которое, по словам самого Чехова, достигается путем отречения от «личного элемента»¹. Внешне оно выражается в протокольности повествования, использовании выразительности мгновения, фрагментарности композиционного построения, в стремлении использовать деталь как выражение художественного целого².

Все эти «элементы чеховской поэтики, взятые сами по себе, в особенности наглядно

вступают в соответствие с теми чертами современной художественной культуры, которые оказываются профилирующими в сегодняшней эпохе, в контексте повседневного функционирования средств массовой коммуникации»¹, — справедливо замечает В. Демин в статье «Косвенные предки».

Наличие в творчестве Чехова так называемого *литературного «фотографизма»* отмечается многими исследователями. Так, в книге А. Чудакова «Поэтика Чехова» мы находим указание на то, что еще при жизни писателя многие критики сравнивали его раннюю юмористику с фотографией и документальным синемаграфом. Разумеется, этот «фотографизм» связан с особой литературной техникой, а не с природой литературы. Однако это несколько не умаляет новаторского значения того прорыва в живую жизнь, который достигался использованием этой техники. В таком смысле можно говорить и о том, что новая поэтическая техника раздвинула границы реалистического искусства. Характеризуя то, что дало литературе использование поэтики «фотографизма», Ю. А. Богомолов пишет: «Ни фотография, ни кино в те годы не почитались искусством. Напротив, чем-то прямо противоположным ему. Казалось, что Чехов отрицает нормы искусства, переходит его границы. Но затем выяснилось, что чеховская поэтика всего лишь раздвинула их. Само же сближение новых приемов видения в литературе того времени и фотографической непосредственности раннего кино представляется симптоматичным, поскольку оно позволяет увидеть в простодушной способности фотографии уравнивать второстепенное с главным, частное с целым, случайное с закономерным определенную художественную цель.

Чеховский фотографизм повышает цену случая и частного в ткани художественного создания... Это и позволяет ощутить чита-

телю непосредственную близость к становящейся условности реальности, к художественному времени, которое воспринимается как настоящее, как незавершенное.

Кинематограф, которому изначально дана фотографическая непосредственность, предпочитает литературное посредничество. Но посредничество вполне определенного типа — фотографическое.

Фотография, перестав быть просто технической, становится искусственным приемом, выразительным средством»¹.

Это рассуждение позволяет представить, на какой основе возможно использование фотографического способа воспроизведения действительности в искусстве, благодаря чему и каким образом он выступает в роли своеобразной техники искусства.

Такой основой служит использование этого способа как нового выразительного средства, позволяющего более глубоко и конкретно решать в искусстве проблему времени. Рассматривая своеобразие подхода искусства конца XIX — начала XX века к решению проблемы времени, можно с достаточной ясностью понять то, что связывает фотографию с художественной традицией не формально, а по существу.

Новый подход к решению проблемы времени в искусстве диктовался потребностями эпохи. Он состоял в том, чтобы наполнить художественное время конкретно-историческим смыслом и тем самым повернуть искусство к проблемам современности.

С этим новым подходом к проблеме времени было связано стремление разработать новую технику искусства, новую поэтику и новые, современные способы изображения, позволяющие активнее решать эту эстетическую задачу. Появление литературного «фотографизма» было обусловлено этими процессами, а не фактом изобретения технических средств фотографии.

¹ Богомолов Ю. А. Проблемы времени в художественном телевидении. М., «Искусство», 1977, с. 59.

¹ Музы XX века, с. 299.

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 336.

² Там же, с. 338.

¹ Чехов А. П. Собр. соч., т. 11. М., Гослитиздат, 1956, с. 360.

² О роли детали у Чехова и Толстого см. в книге «Чехов и Лев Толстой» (М., «Наука», 1980, с. 110—166).

В пределах литературного творчества он всегда использовался как новый выразительный прием, призванный обогатить образную палитру современной литературы и способствующий решению в ней реалистических задач.

Традиция, имеющая своим источником реалистическую литературу, не является единственной, с которой фотография связана на всем протяжении творческого развития.

Фотография и традиции изобразительного искусства

Многовековой опыт изобразительного искусства оказывал и продолжает оказывать огромное влияние на развитие фотографического творчества. Дело здесь не только в формальной близости фотографии к изобразительному искусству (которая, как и традиционные его формы, оперирует видимыми изображениями предметного мира), но и в том, что на всем протяжении истории классического изобразительного искусства мы встречаемся со стремлением передать натуру (предметный мир) с максимальной зеркальной точностью. Характерно, что подобные устремления возникают в изобразительном искусстве в переломные для его развития эпохи, когда появляется необходимость преодолеть сложившиеся до этого, но не отвечающие потребностям нового времени формы художественной условности. В этом отношении характерны такие периоды, как ранняя греческая классика, раннее Возрождение, вторая половина XIX — начало XX века.

Характеризуя переход античного изобразительного искусства от архаики к классике, В. М. Полевой пишет: «Думается, что для греческого художника не существовало вопроса, допустимо ли изображать какое-либо существо или предмет как можно более похожим на реальный, не будет ли здесь

перейдена граница «художественного» и не впадет ли мастер в натурализм, в имитацию натуры... Винкельман упоминает об установленном фиванцами для художников законе «подражать природе как можно лучше, под страхом наказания». А известная басня о живописцах Зевксисе, написавшем виноград так, что птицы слетались его клевать, и Паррасии, обманувшем Зевксиса изображением занавеса, который Зевксис попытался отдернуть, говорит о том, что иллюзорность не только не порицалась, а ставилась в заслугу»¹.

Исследователь справедливо утверждает, что такой характер развития изобразительного искусства в этот период, с одной стороны, был связан со стремлением разрушить древнюю условность архаического искусства, с другой — был фундаментом, на основе которого вырабатывались в искусстве античной пластики правила создания образа гармонического человека, определившего тот огромный вклад, который сделала эта эпоха в художественное развитие. Сходные тенденции можно наблюдать и в изобразительном искусстве (прежде всего в живописи) Возрождения. Так, крупнейшие художники этого периода пытались использовать открытие центральной перспективы для создания зеркально точного изображения видимого мира на плоскости. С этой целью великий немецкий художник Альбрехт Дюрер даже сконструировал машину для рисования.

Художнику, который вздумал бы воспользоваться этой машиной, «не надо раздумывать и анализировать даже данный вид объекта, а лишь копировать деталь за деталью в той форме, в какой объект проектируется на стекле»².

Так же точно, как и в античную эпоху, этот способ зеркального воспроизведения натуры

¹ Полевой В. М. Искусство Греции. Древний мир. М., «Искусство», 1970, с. 184—185.

² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., «Прогресс», 1974, с. 278.



Г. Робинсон. Фотокартина (1858)

был использован художниками Возрождения как для разрушения условных форм средневекового искусства, так и для создания новых изобразительных средств живописи, которыми пользуются художники и в настоящее время.

Принцип верности натуре был знаменем реалистической живописи второй половины XIX — начала XX века в ее борьбе против канонов академизма. Такие живописцы, как Курбе — на Западе, Александр Иванов и передвижники — в России, вели решительную борьбу под этим знаменем против обветшавших живописных догм. Нет необходимости подробно останавливаться на перипетиях этой борьбы (это не входит в нашу задачу), заметим лишь следующее: изобретение фотографии с новой остротой поставило извечную для изобразительного искусства проблему — проблему отношения между «точным воспроизведением натуры» и образным ее отражением.

Как показывает история искусства, никакого антагонизма между стремлением художника быть верным натуре и его творческими устремлениями не существует. Другое дело, что связь этих устремлений сложна, противоречива, диалектична, а ее характер определяется не субъективными побуждениями и пристрастиями живописца, а исторической диалектикой развития искусства. С изобретением фотографии образное творчество получило новый, невиданный до сих пор способ создания визуальных картин предметного мира (натуры), что не только не облегчило, а усложнило этот процесс. Традиционные способы создания зрительной иллюзии были в достаточной степени несовершенны и сложны, и именно это обстоятельство открывало простор для творчества там, где применение фотографической техники его полностью исключает.

В традиционных формах искусства точное воспроизведение природы и его иллюзорная схожесть с действительным объектом были в значительной степени продуктом творческой фантазии и мастерства художника, в то время как в фотографии, если не целиком, то в неизмеримо большей степени воспроизведение природы — продукт техники и умения владеть этой техникой. Вот почему на первый взгляд создается впечатление, что в процессе получения снимка нет места творчеству в традиционном его понимании. Но при этом нас часто поражает результат фотографического процесса — та громадная, подчас образная выразительность кадра, которая как будто бы возникает сама собой. Творческий процесс в фотографии как бы скрыт и не обнаруживает себя столь ясно и открыто, как в традиционных формах искусства. Чтобы понять этот процесс, необходимо прежде разобраться в характере связи фотографии с классической традицией создания художественного изображения.

Связь фотографического творчества с изобразительной художественной традицией не так проста, как это кажется на первый взгляд. Ее нельзя правильно понять путем поверхностных аналогий с живописью, путем рассуждений о формальной близости фотографии к изобразительному искусству. Такое понимание возможно лишь в результате анализа диалектики развития изобразительного искусства (о ней речь шла выше) и исследования истории самого фотографического творчества.

На первых этапах своего развития фотография испытывает прямое влияние изобразительной художественной традиции. Большинство первооткрывателей художественной фотографии начинали свой творческий путь как профессиональные живописцы. Они стремились использовать новый способ воспроизведения действительности для создания своеобразного инварианта живописи или графики.

Среди художников-фотографов первого поколения было много блестящих мастеров. Они создали яркие работы в самых различных жанрах.

Значительных успехов в этот период достиг жанр фотопортрета. Глубоким реализмом и выразительностью отмечены произведения англичанина Давида Октавиуса Хилла, француза Надара (портреты О. Домье, Г. Курбе, Сары Бернар, И. Тейлора, А. Дюма), англичанки Джулии Маргарет Кameron (автопортрет, портрет поэта А. Теннисона и др.).

В России интересные работы в этом жанре были созданы старейшим русским фотографом С. Л. Левицким (портреты А. И. Герцена, Н. В. Гоголя), А. И. Денъером (портреты Т. Г. Шевченко, Ф. И. Тютчева), в советские годы М. С. Наппельбаумом (портреты В. И. Ленина, А. В. Луначарского, А. М. Горького), Н. И. Свищевым-Паолой (портреты С. А. Есенина, В. Мешкова) и другими.

Широкое распространение получают в художественной фотографии пейзажный и бытовой жанры. Работы американцев А. Адамса («Облака») и А. Стиглица («Улица. Снег») построены на передаче тончайших светотональных впечатлений от мгновенных состояний природы. С удивительным чувством изящного передает в своих фотоэтюдах француз А. Лартиг трудноуловимые мгновения повседневной жизни парижских бульваров и парков. Мастером бытового жанра был и француз Е. Атже. Живо напоминают полотна художников-передвижников работы русских фотографов-бытовистов А. Карелина («Милостыня»), С. Лобовикова («Труд»), М. Дмитриева («Ночлежка»), «Дом трудолюбия», снимки из фотоальбома «Неурожайный год в Нижегородской губернии»).

Д. Хилл, Р. Адамсон. Парный портрет (1848)



Считая своей главной задачей создание фотокартин, художники-фотографы продолжали традиции изобразительного искусства. И тем не менее их произведения не были простым аналогом живописного полотна или графического листа, а несли на себе печать фотографического видения. Им присущи элементы собственного фотографического языка, в них всегда сохраняется «живое присутствие» реальности.

Однако ранняя художественная фотография, занимавшая «промежуточное положение между жизнью и полотном»¹, — не более чем переходная форма от традиционных видов образного творчества к новым искусствам — техническим. К сожалению, это обстоятельство недостаточно учитывается даже в капитальных работах. В изданной в Чехословакии книге Анны Грегоровой «Фотографическое творчество. Очерк теории и эстетики художественной фотографии» (1977 г.) к анализу художественной фотографии применяется весь категориальный аппарат классической теории искусства.

В книге рассматривается проблема отношения фотографии к действительности и указывается при этом, «что никакая фотография не может возникнуть без запечатления объективной физической действительности... Фотография, однако, способна выразить и внутренний мир человека, субъективную действительность при помощи собственных специфических выразительных средств и творческих методов... Художественное изображение в фотографии является запечатлением физической действительности на светочувствительном материале: этот процесс не является автоматическим, если фотоаппарат подчиняется художественному желанию человека, в руках которого он находится... Фотография не только повлияла на живопись, но и вызвала ревизию понятия искусства (впоследствии художественный

¹ Демин В. Язык фотоискусства. — «Сов. фото», 1979, № 5, с. 27.

стиль модерн)»¹. Фотографический способ воспроизведения действительности в результате его использования в образном творчестве привел современного человека к переориентации литературного восприятия информации на зрительное восприятие изображений и снимков, утверждает Грегоровой.

Исследователь считает, что возникновение фотографии и ее развитие как новой формы образного творчества — прямое продолжение изобразительной традиции. Более того, фотографическое воспроизведение действительности придает изобразительному способу передачи информационность, некий глобальный смысл, так как возникает тенденция к переориентации восприятия со слова на изображение. Мы уже отмечали, что подобная точка зрения представляется неоправданным преувеличением, а источником ее является стремление провести аналогию между фотографией и живописью. Грегоровой пишет: «Роль техники в фотографическом творчестве аналогична роли красок, их качеству, качеству кисти, полотна и т. п. в живописи. Она дает возможность достигнуть желаемого результата, но сама ничего творческого не представляет. Какой получится художественный результат, решает не техника (фотоаппарат, чувствительный к свету материал, химикаты и проч.), а творец-фотограф».

Основой фотографического творчества Грегоровой считает выбор (отбор), а главным фактором фотографического процесса — свет².

Со многими суждениями словацкого исследователя можно было бы согласиться, если бы не одно обстоятельство. Грегоровой постоянно прибегает в ходе доказательства тех или иных положений к аналогиям, причем ненаучным.

¹ Gregorova A. Fotografika tvorba. Martin, «Osveta», 1977, S. 300.

² Ibid., S. 301.

Так, фотоискусство в целом рассматривается по аналогии с творческим процессом создания «фотокартины», выразительные возможности технических средств фотографии — по аналогии с выразительными возможностями технических средств живописи. Эстетическая же оценка фотографии сводится к подведению ее под эстетическую норму классического искусства.

Если традиционная художественная фотография еще как-то укладывается в схему, предложенную Грегоровой, то уложить в нее все многообразие творческих решений в фотографии невозможно.

Прежде чем проводить подобные аналогии, следует ответить на вопрос, совпадает ли принцип «картинного» видения и воспроизведения действительности с родовой сущностью фотографического творчества. Можно ли вообще говорить о внутренней близости, о родстве картины и фотоснимка¹. Названная проблема до сих пор представляет собой арену ожесточенных споров, дискуссий, столкновений различных, подчас диаметрально противоположных точек зрения. В западной теории фотографии это нашло отражение в полемике между сторонниками традиционалистской и онтологической концепций фотографического творчества². Особенно острый характер она приобрела в последнее десятилетие.

¹ Дискуссия по этой проблеме имеет своим истоком споры, разгоревшиеся еще в 20-х годах.

Уже в первых номерах журнала «Советское фото» (1926, № 2 и 4) наметились резкие расхождения в трактовке вопроса о соотношении фотокадра и картины.

«Лефовец» О. Брик утверждал, что фотография неизбежно вытеснит реалистическую живопись. Ему возражал С. Баранов, отстаивая мысль, что они и «соприкасаются» и имеют одновременно самостоятельные позиции.

² Наиболее крупным представителем традиционалистской концепции фотографии является американский эстетик и психолог искусства Р. Арнхейм, онтологической — Э. Панофски (США), З. Кракауэр (США), А. Базен (Франция).



А. Карелин. Милостыня (конец XIX в.)

Достаточно яркое представление о сути этой полемики дает анализ статьи американского философа Х. Джина Блокера «Картины и фотографии» (1977 г.).

Автор статьи, сторонник традиционалистской концепции, утверждает, что фотография и кино как особые области творчества подчинены общим законам художественной деятельности, ибо они, «как и другие искусства, передают ощущение реальности не непосредственно, а через посредство субъективной точки зрения и художественного средства»¹.

Опираясь на это исходное положение, Блокер проводит аналогию между фотографией и живописью и утверждает, что фотография не напоминает картину, а является

¹ Blocker H. Gene. Pictures and Photographs. — «The Journal of Aesthetics and Art Criticism». Baltimore, 1977, vol. 36, N 2, p. 155—156.

картиной, хотя и особого рода. Своеобразие же фотокартины состоит в том, что она всегда является причинно обусловленным изображением, так как «на фотографии существует множество деталей, которые не были задуманы фотографом, но которые неизбежно «привнесены» самим объектом»¹. Именно это обстоятельство делает фотографическое изображение не только картиной, но и документом, позволяющим судить с достаточной степенью точности о тех или иных событиях реальной жизни. Следовательно, по мнению Блокера, фотография не только картина, но и документ реальной жизни.

Если мы, рассуждает американский теоретик, даже примем критерий каузальности (причинной обусловленности) фотографического изображения за основной, то и в этом случае художественное значение фотографии будет связано прежде всего с тем, как изобразительно решен снимок. Он обращает внимание на то, в сколь большей степени фотография следует живописной условности. Даже рассматривая фотографию предмета, необходимо многое знать об условности живописи. Это проявляется и в характере видения (умение видеть за плоскостью картины реальный предмет) и в условности композиции (необходимость соотнести фигуру и фон, выделить доминирующий в изображении предмет, типизировать объект изображения и т. п.). Наконец, фотонизображению должен быть придан и вполне определенный образный смысл. Завершая статью, Блокер противопоставляет свои выводы точке зрения сторонников онтологической концепции, которые, по его мнению, в результате отрицания изобразительного момента в фотографическом творчестве и подмены его принципом механического, автоматического репродуцирования физической реальности приходят

к отказу от образной основы фотографического творчества (или, как ее назвал основатель этой концепции Э. Панофски, «идеалистической концепции мира»).

Из рассуждений Блокера становится предельно ясно, что проблему создания художественного образа в фотографии он ставит в прямую зависимость от решения изобразительных задач в том их традиционном понимании, которое сложилось в ходе исторической эволюции изобразительного искусства, и живописи прежде всего. Следуя логике подобных рассуждений (на первый взгляд весьма убедительных), фотография не может стать произведением искусства, обрести эстетическую и художественную ценность, не став картиной в самом традиционном, живописном ее понимании. В результате область фотографического творчества обретает весьма узкие рамки, оно предстает перед нами всего лишь как вид изобразительного искусства.

В ходе изложения своих взглядов Блокер полемизирует с английским философом и искусствоведом Стенли Кэвеллом — сторонником онтологической (или, как ее принято называть на Западе, «реалистической») концепции фотографии.

В своей книге «Зримый мир» (1971 г.) Кэвелл, развивая идеи американского искусствоведа Эрвина Панофски, заявляет, что фотография и кино в качестве выразительного средства используют не изображение физической реальности, а саму эту реальность. Она представлена на снимке и киноэкране как механическая репродукция, как копия, матрица (Базен) реальных объектов. Благодаря этому способу воспроизведения фотография дает нам не образы предметов, а сами предметы, пишет Кэвелл. Принципом, отличающим фотографию от традиционных видов искусства, является «абсолютный реализм» (читай: натурализм) в изображении физической реальности. То, что мы видим на снимке, — это не более чем фрагмент реальности. Со-

ответственно этому фотографическое творчество апеллирует к пластике и выразительности самой физической реальности, а не к пластике и выразительности ее изображения.

В силу того, что фотографии создаются механически («автоматически»), художественное изображение мира, по мнению Кэвелла, освобождается от субъективности, а образ действительности, возникающий на основе такого способа воспроизведения реальности, утрачивает свою метафизическую изолированность (свою абстрактность, философичность, оторванность от процесса непосредственного чувственного восприятия действительности).

Кэвелл замечает: «Фотография преодолела субъективность при помощи такого способа, о котором живопись не могла и мечтать». Она «сохраняет присутствие мира, принимая наше отсутствие в нем... Великая сила фотографии и еще больше — кинематографа заключается, следовательно, в том, что они позволяют предметам в мире говорить самим за себя, а не подвергаться манипуляциям художника и не значить того, что хотел бы сказать ими этот последний»¹.

Из рассуждений английского теоретика можно сделать вывод, что образное обобщение в фотографии является результатом выявления (с помощью техники механического репродуцирования) пластики и выразительности самой физической реальности, а не изобразительных и выразительных возможностей живописного или графического ее изображения. По мнению сторонников онтологической концепции, образным смыслом обладают не только живописные картины, но и картины живой жизни, фиксируемые фотокамерой.

Такого рода рассуждение (несмотря на то, что Блокер его критикует с традиционалистических позиций) выглядит ничуть не

менее убедительно, чем рассуждения автора статьи «Фотографии и картины». И это позволяет сделать вывод, что обе точки зрения абсолютизируют разные стороны единого процесса фотографического творчества, который в равной степени и связан с изобразительной традицией и вместе с тем выходит в определенном отношении за ее пределы.

В каком смысле слова и в каких «пределах» мы можем рассматривать фотографию как картину? И в каких отношениях она не является картиной в традиционном понимании этого слова? Блокер справедливо замечает, что при ответе на этот вопрос главное значение имеет четкое определение понятия «изображение чего-либо». Живописное изображение, как это верно характеризует исследователь, является двухмерным образом, визуальным коррелятом (заместителем) объекта. Он создается в соответствии с художественными условностями изобразительного искусства, отличными, например, от художественных условностей лингвистических (словесных), действующих в сфере литературы и поэзии.

Фотографическое изображение — тоже двухмерный образ и визуальный коррелят реального объекта. И в этом смысле фотография является картиной. Разница между процессом создания живописной картины и фотокартины состоит в том, что первая создается с помощью человеческого глаза и руки, а вторая — является продуктом использования особых технических средств и особой технологии. Эстетическая же близость живописной картины и фотокартины определяется тем, что использующий фотографическую технику и технологию человек привносит в снимок свою субъективность: свое видение, свое понимание и свое отношение к действительности.

В результате многовекового опыта изобразительного искусства создание двухмерных изображений ассоциируется у человека с

¹ Blocker H. Gene. Pictures and Photographs, p. 160.

¹ Blocker H. Gene. Pictures and Photographs, p. 157.

идеями картины (для современного человека — прежде всего живописной). Поэтому и в фотографии человек видит прежде всего картину, подсознательно соотнося воспроизведенные на ней реальные объекты по законам красоты.

Художественное изображение — картина апеллирует к предметной стороне реального мира.

Всякий отказ от связи с предметной фактурой мира есть одновременно отказ и от принципа изобразительности в искусстве. Вместе с тем в процессе создания картины предметный мир субъективируется и обретает особую выразительность, которой лишены предметы, взятые «сами по себе». Именно в этом смысле художественное изображение условно и является не копией, а картиной действительности.

В фотографическом процессе действие техники неотделимо от человека, поэтому фототренировка не может быть абсолютно «чистой» копией действительности, и в той или иной степени снимок всегда является не только технической копией, но и изображением. Дialeктика репродуктивных и изобразительных моментов составляет основу формальной проблемы в художественной фотографии. Фотомастер здесь должен иметь четкое представление по крайней мере о трех вещах: насколько фотограф может использовать описательную силу камеры; насколько он может сложное сделать простым; каким многообразием он может пожертвовать ради строгости композиционного решения¹.

Изобразительный момент в фотографии безусловно есть, но существует он в определенных пределах, и этим пределом является принцип фотографического репродуцирования, который задан использованием тех или иных технических средств. Снимок, таким образом, является картиной, но только в той степени, в какой это допускает при-

менение тех или иных технических средств фотографии.

В этом смысле можно говорить о том, что художественный (в данном случае — художественно-изобразительный) момент детерминирован (ограничен) технологическим моментом. Причем роль этого момента в фотографическом творчестве прогрессивно возрастает по мере совершенствования его технических средств. В современной творческой фотографии техника выступает в роли своеобразного «соавтора» фотомастера¹, так как фотография, по точному замечанию американского исследователя фотографии Дж. Жарковского, «если ею заниматься серьезно и на самом высоком уровне, является соревнованием между фотографом и непосредственным видением», которое у современного человека чрезвычайно обострено благодаря использованию новых технических средств.

Как показывает история изобразительного искусства, принцип картинного видения действительности «размывается» по мере сближения живописного произведения с живым впечатлением от реальности. Стремясь передать подобные впечатления, импрессионисты шли от картины к этюду. Но общеизвестно, что отличие их в том и состоит, что картина — это по преимуществу изображение, а этюд — по преимуществу впечатление. Именно в этом секрет «поэтичности» импрессионистических полотен. Так же точно мгновенный кадр неизмеримо «поэтичнее» фотокартины, но проигрывает ей в ясности и четкости изобразительного решения.

Не является случайным то обстоятельство, что язык традиционной живописи активнее усваивается в эпоху дагеротипа, а язык импрессионизма — в эпоху расцвета моментальной фотографии. Причем великолеп-

¹ Это объясняется тем, что фотограф может осмыслить все, что может «сделать» камера, но не может предугадать всего, что она делает.

ные в своем «поэтическом» качестве кадры удавалось получать не только профессионалам, но и любителям¹.

Из сказанного можно сделать вывод. Рассматривая фотографию как картину (в традиционном смысле слова), мы подчеркиваем ее связь с традицией, обращаемся к ее «прошлому». Рассматривая ее как впечатление о живой жизни, мы смотрим в ее «будущее». Поэтому бессмысленно противопоставлять при характеристике фотографического творчества художественные и технические моменты. Оно также в равной степени связано как с традицией изобразительной, так и словесной художественной культуры.

Сказанное означает, что фотографическое творчество не может быть сведено к одному «знаменателю», оно диалектично, сложно и по своей истории, и по своей природе, и по тем функциям, которые оно выполняет в современном обществе и культуре².

Для модернистской и формалистической эстетики эта сложность всегда была предметом спекуляций.

Живописный модернизм и формалистические концепции фотографии

Сложный характер отношений между фотографией и изобразительной художественной традицией давал обильную пищу для тех абстрактных спекуляций и умозрительных построений, к которым всегда были склонны «пророки» художественного модернизма. Творческая практика фотографии была для них своего рода «полигоном», на котором

¹ Достаточно вспомнить творческую судьбу известного французского фотографа Ж. Лартига, начинавшего любителем.

² З. Кракауэр верно заметил: «...подчинение фотографии чисто художественным целям заводит ее на своего рода ничейную территорию, лежащую между областью механической репродукции и творчеством» (см.: Кракауэр З. Природа фильма. М., «Искусство», 1974).

они апробировали свои теоретические программы, но она никогда не выступала и не выступает для них как процесс творчества, неразрывно связанный со стремлением искусства дать правдивую картину реальной жизни.

Первые теории *эстетического формализма*, разработанные Э. Гансликом, К. Фидлером, Р. Фраем, появились почти одновременно с фотографией в конце XIX — начале XX века. Но широкое распространение идей эстетического формализма в теории и практике фотографии произошло несколько позже. «Формализм в искусстве — эстетическая концепция, усматривающая коренной принцип искусства в суверенной самоценности формы, не зависящей от художественного содержания. Формализм исходит из принципиального противопоставления реального мира и искусства и рассматривает искусство не как отражение действительности, а как творчество «новой реальности», автономных художественных структур»¹. В начале XX века идеи эстетического формализма нашли воплощение в практике целого ряда направлений в искусстве, и прежде всего в сюрреализме, абстракционизме и экспрессионизме.

Пророк *сюрреализма* Бретон предлагал «передвинуть границы так называемой реальности», подразумевая под этим разрушение границ между реальностью и бредом и создание «абсолютной сюрреальности» (сверхреальности).

Абстракционисты претендовали на некую «духовную реальность». Идейный вождь абстракционизма Сефор писал: «Я называю абстрактным искусством всякое искусство, которое не содержит никакого напоминания, никакого отблеска наблюдавшейся реальности, все равно, была или не была эта реальность точкой отправления для художника».

¹ Философская энциклопедия, т. 5. М., «Сов. энциклопедия», 1970, с. 390.

¹ Szarkowski J. Op. cit., p. 188.

Не менее определена в этом отношении и позиция представителей *экспрессионизма*. Видный теоретик этого направления Руо излагал свое кредо в таких словах: «Жизнь — для меня — средство забыть жизнь...»

Близость исходных эстетических посылок этих направлений приводит к попыткам синтезировать их творческие достижения и создать на этой основе «великое» искусство XX века. Результатом этих усилий было появление в 40—50-х годах так называемого *абстрактного экспрессионизма*, получившего распространение прежде всего в США.

В рамках этого направления эстетический формализм порывает связи не только с видимым миром вещей (физической реальностью), но и с общественными проблемами. Его теоретик американский искусствовед Бен Хеллер писал в статье «Корни абстрактного экспрессионизма»: «Уход в самого себя как средство самоанализа и необходимое условие для исследования интересующих его проблем независимо от их ценности и пользы для общества — вот одно из основных достижений современной живописи».

В 60-е годы это направление испытывает жестокий кризис и ему на смену приходят *поп-арт* и так называемый *новый реализм*. Эти направления, первое из которых получило распространение в США, а второе — в Европе, завершили работу, начатую абстрактными экспрессионистами.

Если главным в классическом формализме было противопоставление искусства природной реальности, то главное в творчестве современных формалистов — это противопоставление его человеку, его социальному и историческому бытию. Идея «дереализации» искусства была здесь последовательно доведена до принципа полной «дегуманизации» и превращения процесса творчества в поиски всего лишь новомодного художественного стиля. В этой эволюции модернистского искусства был достаточно четко

проведен в жизнь принцип, который был декларирован одним из его видных идеологов — Ортегой-и-Гассетом еще в 20-х годах в его известной книге «Дегуманизация искусства» (1925 г.). Ортега-и-Гассет писал: «Нормальный тип искусства — это не реализм, а стилизация. Стилизовать — значит деформировать реальное, дереализовать. Стилизация включает в себя дегуманизацию. И нет иного пути дегуманизации, кроме стилизации».

Эволюция формализма в западном изобразительном искусстве нашла в той или иной степени отражение и в фотонискусстве Запада. Это было связано не в последнюю очередь с тем, что большинство теоретиков искусства безоговорочно зачислило фотографию в разряд изобразительных искусств. Такого рода подход к фотографии сохраняется и до сих пор. Характеризуя эту позицию, исследователь кино и фотографии З. Кракауэр пишет: «В XIX веке фотография служила в лучшем случае подспорьем для художников, стремившихся сохранить верность природе, изображать ее в устойчивых и освященных веками традициях. А на протяжении первого двадцатилетия нашего века научные фотодокументации превратились для художников в источник вдохновения и послужили толчком к ломке этих традиций. Как это ни парадоксально, однако из всех выразительных средств именно реалистическая фотография способствовала развитию абстракционизма»¹.

Парадокс, о котором говорит Кракауэр, весьма многозначителен. Он свидетельствует о том, что фотография по природе своей двойственна, противоречива. Она в равной степени может быть использована как новое выразительное средство, обогащающее палитру изобразительных искусств, и как средство разрушения традиционных форм живописи.

¹ Кракауэр З. Природа фильма, с. 32—33.

Если картинная фотография абсолютизировала первую сторону этой противоречивой природы фотографии и стимулировала ее развитие как *вида* изобразительного искусства, то формалистическая фотография воспользовалась ее разрушительной по отношению к традиционным видам искусства силой. Однако и традиционалистский и модернистский подход к фотографии в равной степени страдают односторонностью и закрывают тем самым пути к постижению этого *рода образного творчества*¹.

Трудно согласиться в связи с этим с Кракауэром и некоторыми современными теоретиками, пытающимися представить модернизм как своего рода стимул, побудивший художников отказаться от «изобразительных шаблонов» традиционной живописи. Модернизм и в теории и в творческой практике стимулировал не обновление искусства, а нигилистический отказ от всякой связи современного искусства с культурной традицией. Он не просто выступал против эстетического нормативизма, а требовал замены одной эстетической догмы другой. Такой догмой для него была и остается проблема стиля и формы. Во имя этого осуществляется процесс дегуманизации и в формалистической фотографии. Об этом свидетельствует теория и практика западной фотографии. В статье «Универсальный язык современности», опубликованной в журнале «Америка» (№ 181, целиком посвященном фотографии), приводятся высказывания западных авторитетов в области теории фотонискусства и дается классификация фотографического творчества. Фотография рассматривается в ней как вид изобразительного искусства, а ее произведения классифицируются, исходя из теории стилей. По мнению автора статьи, основные стили сложились в фотографии еще в 80-е годы

¹ Термин «род образного творчества» употребляется в работе для обозначения систем традиционных (классических) и новых технических искусств.

прошлого века и существуют поныне. Фотография явилась миру сразу во всеоружии, подобно Афине из головы Зевса. Между этими стилями не существует четких границ, и они взаимно перекрываются в произведениях одного и того же мастера. Скорее всего, это приемы или методы работы, из которой исходят фотохудожники, прежде чем выработают свой стиль. Основных стилей четыре: прямой — реалистический, формалистический или экспериментальный, документальный, или фотожурналистский, эквивалентный, или эмоциональный.

Такой подход к оценке явлений художественной практики в корне антиисторичен и вместе с тем традиционен для формалистической эстетики, так как теория стилей была одним из ее источников. При всей видимости объективности подобная позиция эклектична и лишена подлинной научности. Она имеет целью уравнивать в правах формалистическую и реалистическую фотографию. Это достигается путем неверного истолкования проблемы реализма. Реалистическое произведение фотонискусства отождествляется с «прямой» фотографией.

Термин *прямая фотография* широко используется в западной (особенно американской) теории. Под ней понимается «чистый», художественно не организованный фотокадр. Анализ реалистических произведений фотонискусства при подобном истолковании проблемы реализма приобретает формальный характер и не дает возможности выявить сильные стороны реалистического метода. С точки зрения подобного подхода модернистская фотография в художественном отношении явно выигрывает по сравнению с реалистической, которая оказывается ближе к науке, чем к искусству. Даже те теоретики, которые пытаются доказать преимущество прямой, или, в их понимании, «реалистической», фотографии перед формотворческой, достигают этой цели выведением фотографии за рамки искусства в традиционном его понимании, хотя и не

отказывают ей в определенных эстетических достоинствах.

Показательна в этом отношении позиция З. Кракауэра. В главе «Искусство ли фотография?», которая завершает посвященный фотографии раздел его книги «Природа фильма», он пишет: «Хотя концепция искусства или творчества, лежащая в основе этих высказываний (речь идет о сторонниках формализма.— Г. П.), во многом применима к традиционным искусствам, она все же не отдает должного широкой свободе отбора, допустимого в фотографии. Или точнее, эта концепция оставляет в тени совершенно своеобразный и подлинно творческий труд фотографа... показать реальный материал, взятый в поле зрения камеры, так, чтобы он одновременно оставался нетронутым и просматривался насквозь... Пожалуй, слово «искусство» стоит толковать шире, чтобы оно охватывало снимки, удачные своей подлинной фотографичностью. Пусть они не являются произведениями искусства в его традиционном понимании, но они и не лишены эстетических достоинств»¹.

Кракауэр глубоко прав в своей критике попыток формалистов объявить произведения искусства только те, в которых использованы формотворческие приемы, но он непоследователен и эклектичен в той части своих рассуждений, где пытается доказать, что право фотографии называться искусством связано не с ее отношением к художественной традиции, а с новым пониманием самого термина «искусство». Дело в том, что фотография реалистична не по своей природе, как это считает Кракауэр² (что ее

¹ Кракауэр З. Природа фильма, с. 49—50.

² З. Кракауэр связывает понятие «реализм в искусстве» с проблемой использования особой техники воспроизведения действительности, позволяющей показать действительность «такой, как она есть». По мнению Кракауэра, фотография является поэтому реалистичной по самой своей природе.

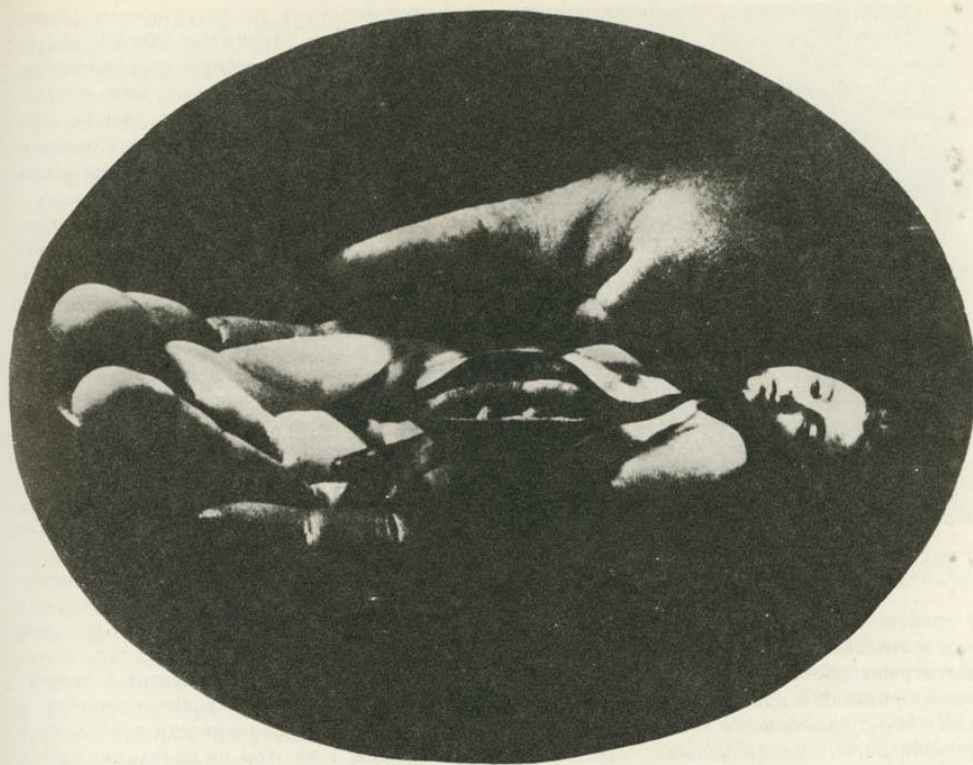
и выделяет из сферы традиционного искусства), а в том, что развитие реализма в ней есть закономерный результат органической связи ее с теми тенденциями в художественной культуре, которые начиная со второй половины XIX века получили всестороннее развитие. Важнейшая из них — художественный реализм — метод творчества, наиболее адекватный природе искусства как особой форме отражения действительности.

Все это позволяет сделать вывод, что формалистическая концепция есть не просто результат «узости взглядов», а сознательная попытка ввести фотографическое творчество в русло вполне определенной эстетической концепции, в принципе враждебной художественному прогрессу. Об этом свидетельствует вся история западной формалистической фотографии, прошедшей путь от «безобидного» на первый взгляд экспериментаторства в области формы до попыток превратить фотографию в «новейшее» средство дегуманизации искусства.

Широкое распространение идей эстетического формализма в фотографии Запада началось с 20-х годов. В этот период осуществляются многочисленные и многообразные эксперименты в области не собственно изобразительной, а визуальной формы. Пристальный интерес вызывает научно-исследовательская фотография. В ней многие фотохудожники находят вдохновение — мотивы и формы, недоступные изобразительному искусству. На базе этих экспериментов начинается проникновение в фотографию идей эстетического формализма.

В этот период активные связи устанавливаются между фотографией и сюрреализмом, между абстракционизмом и фотографией.

Это открывало большие возможности для решения ими главной задачи — создания «новой» реальности. С легкостью, недоступной живописи, фотография сочетала в невероятных композициях воспроизведенные



с протокольной точностью элементы видимой реальности и тем самым открывала возможности создания «сюрреалистического предмета»¹.

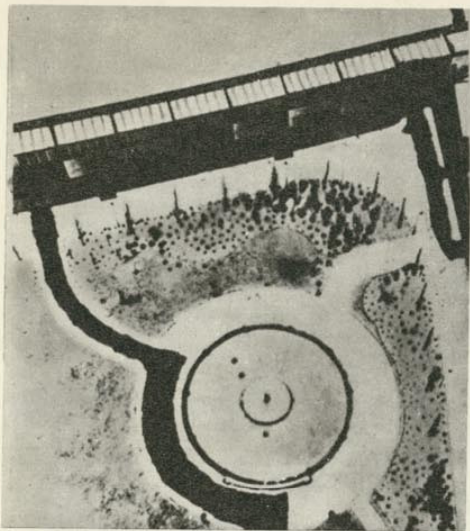
Л. Андреев в книге «Сюрреализм» писал: «Не случайно, а закономерно... «стержневое» место в сюрреализме занял не кто иной, как фотограф. Этим фотографом был американец Ман Рей»². В начале своей творческой карьеры Рей был художником, но по мере развития в его творчестве сюр-

Д. Улсмен. Нагая женщина в руке со стручком гороха (1972)

реалистических тенденций он вполне естественно обращается к фотографии и широко вводит в фотоискусство такие традиционные для сюрреализма приемы, как коллаж и монтаж. Примером подобных произведений может служить известный фотоколлаж Рея и Метцкера «Мужчина и женщина», составленный из 442 позитивов и негативов. Ман Рей был и автором знаменитых фотограмм (снимков без фотоаппарата) с их множественной перспективой и пространственными инверсиями.

¹ Сюрреалистический предмет — это идеальный мир, который строится из реальных объектов.

² Андреев Л. Сюрреализм. М., «В. школа», 1972, с. 211.



Л. Моголи-Надь. Вид с Берлинской радиобашни (20-е годы)

В современном фотоискусстве приемы сюрреалистической фотографии применяются достаточно широко, причем художниками весьма различной идейной ориентации. Так, в 50—60-е годы большим успехом на Западе пользовались фотоколлажи известного югославского художника Ивана Табаковича.

Обладая значительным художественным талантом, философским складом мышления и демократическими убеждениями, Табакович стремился в своих произведениях выразить глобальные проблемы нашего времени. Некоторые из них впечатляют. Но нередко и такие, в которых техника сюрреалистического монтажа настолько усложняет и затемняет образный смысл, что превращает фотоколлаж в ребус, с трудом поддающийся расшифровке (таковы его «Портрет» (1965 г.), «Новая Мона Лиза» (1965 г.) и др.).

Вместе с тем следует заметить, что применение сюрреалистической техники возможно

и в произведениях реалистического плана, когда художник стремится создать некую условную, фантастическую «реальность». Однако в этих произведениях она используется всего лишь как прием, призванный заострить внимание зрителя к тем или иным проблемам жизни, но не для создания некой «второй» противостоящей действительности жизни реальности (примером могут служить многие произведения Н. В. Гоголя). В современной модернистской фотографии сюрреалистическая техника нередко используется для создания произведений, призванных шокировать зрителя своей абсурдностью и необычностью для соединения «повседневного с чудесным». Примером подобного рода «фотопроизведений» могут служить работы Д. Улсмана («Нагая женщина в руке со стручком гороха»).

Возникновение абстрактной фотографии обычно связывают с именем венгерского практика и теоретика Ласло Моголи-Надя. Он был одним из активных деятелей знаменитого «Баухауса» и отталкивался в своих рассуждениях от идеи необходимой связи в современной культуре искусства, науки и техники. В ходе экспериментов и творческих изысканий он приходит к выводу о возможности и правомерности абстрактной фотографии. При этом он солидаризуется с общим ходом мысли теоретиков абстрактного искусства (Кандинским, Малевичем, Мондрианом), выступая в роли их последователя. По мнению Моголи-Надя, который изложил свои взгляды в ряде книг¹, фотографический способ репродуцирования явлений микро- и макромира, сверхскоростная съемка — это универсальное средство достижения той цели, которую поставил перед искусством наш век. Эта «цель искусства — уловить соотношение элементов и ритмов, лежащих в самой основе мироздания, ощу-

¹ См.: Moholy-Nagy L. The new Vision. N. Y., 1946; Moholy-Nagy L. Vision in Motion. Chicago, 1974.

тить колебания элементарных частиц, ритм движения электронов, вибрации молекул и клеток, таинственные нервные токи, т. е. прикоснуться к самым истокам жизни»¹. Моголи-Надя увлекает возможность использования научно-технических съемок для расширения границ фотоискусства.

В рассуждениях Моголи-Надя явственно проступает попытка построить чисто умозрительную и потому спекулятивную эстетическую концепцию фотографии. Она основана на метафизическом отождествлении технических и эстетических аспектов фотографии и определена непониманием их сложной и противоречивой взаимосвязи. Такое отождествление ведет в конце концов к противопоставлению познавательной и художественной функции фотографии.

В книге «Природа фильма» З. Кракауэр подвергает точку зрения Моголи-Надя справедливой критике. Он пишет: «На сегодняшний день спор этот (о природе фотографического творчества. — Г. П.) характеризуется упорным нежеланием поборников художнической свободы мириться с ограничениями, которые фотографический процесс налагает на их формотворческие замыслы. По их мнению, каждый фотограф, соблюдающий принципы фотографичности, стоит ступенью ниже художника; они встают против документальных задач фотографии. Их позицию очень точно сформулировал Моголи-Надь... Моголи-Надь подчеркивает, что реальностью следует пренебречь ради художественности»².

Пренебрежение реальностью, противоречащее самой сути фотографического творчества, ощутимо в эстетической позиции и рассуждениях современных сторонников абстрактной фотографии. Лозунгом деятельности таких американских фотографов, как Аарон Зискинд, Эрнст Хаас, Джордж Бе-

¹ Современное искусствознание за рубежом. М., «Наука», 1964, с. 86.

² Кракауэр З. Природа фильма, с. 49.



И. Кэнингхам. Дремучий лес (1968)

ремски и другие, стала борьба против «тирании зримых фактов». Смысл этой борьбы с предельной откровенностью выразил фотограф-беспредметник Э.-Л. Коберн в книге «Рубежи фотографии» (США, 1972 г.): «Почему бы фотографии не сбросить оковы изобразительности и не испробовать свежий, неиспытанный подход? ...Подумайте только, как радостно будет создавать нечто, классификации не поддающееся, нельзя даже будет опознать где верх, а где низ фотоснимка»¹.

Фотографы-беспредметники объявляют реалистическую фотографию устаревшей, противопоставляют художественные и документально-публицистические моменты в фотографическом творчестве.

Большинство из них утверждают: «Теперь в абстрактной фотографии видят новую форму фотоискусства. Эта перемена произошла отчасти из-за того, что реализм

¹ Фотография в США, с. 15.

слишком уж хорошо справился со своей задачей. Изображение как средство передачи идей почти вытеснило слово: мы так привыкли к броским, динамичным изображениям в журналах, газетах, плакатах, рекламах, кино и телевидении, что научились без труда отделять, то есть абстрагировать, идею от воплощающего ее конкретного изображения. Поэтому появление уже абстрагированных картин никого не удивляет»¹.

В этом рассуждении реально существующий в современной культуре факт тесного взаимодействия изображения, слова и визуальной техники истолковывается в абстрактном и тенденциозном духе. Не вдаваясь в суть дела, автор ссылается на этот факт как на доказательство, якобы позволяющее объявить фотоабстракцию новой формой искусства, демонстрирующей пример «абсолютной» свободы творчества.

Для непредвзятого читателя очевиден не только абстрактный, но и идеологический подтекст подобных рассуждений.

Сущность ошибки, на которой спекулируют сторонники фотоабстракции, состоит в том, что абстрактная фотография стремится сохранить художественность фотоизображения за счет решения в нем идейных, образных задач. При этом в центре внимания фотохудожника оказываются проблемы формы и стиля, традиционные для формалистической эстетики.

Очень часто элементы абстрактной и сюрреалистической техники включаются в современную экспрессионистскую фотографию, которая стремится превратить фотоискусство в своеобразный «крик в ночи», в вопль ужаса перед лицом непостижимой жестокости жизни. Используя возможности фототехники и технологии, современный фотоэкспрессионизм нередко превращает жизнь в своих кадрах в подобие «застенка». Облик реальных вещей и человек предстают

в этих снимках искаженными, пугающе двусмысленными.

Финский мастер Р. Поркка в фотографии «Улица» нагнетает ощущение страха путем совмещения в изображении реальных предметов и символических образов. На фоне тускло освещенной ночной улицы — женское лицо как вопль ужаса, и тут же изображение отрубленной головы петуха.

Швед А. Кайзер в своих фотосериалах придает какой-то зловещий смысл самым обыденным предметам и явлениям: телефонной будке, ванной комнате, кукурузному полю. В каждой серии есть люди-персонажи. Они безлики, неопределенны, их действия бессмысленны. Женские и мужские фигуры стоят, опираясь на ванны, в которых нет воды. Позы их конвульсивны, тела сняты в необычных ракурсах, искажающих пропорции. В фотографиях-портретах француз Д. Дукрота — стремление выявить в человеке «звериное начало»: оптика деформирует лица, придает им зловещее выражение, в телах появляется какая-то животная пластика.

Тема смерти — традиционная для экспрессионизма — звучит в «Автопортрете» американца Генри Гросбарта. Безликая мужская фигура впечатана с помощью двойной экспозиции в изображение заросшего кладбища. Образ производит гнетущее впечатление полной безнадежности и пустоты жизни.

Тема страха перед растворением человека в мире техники звучит в полуабстрактном, полуэкспрессионистском снимке Б. Роза «Обнаженная фигура в движении, последовательная электронная вспышка».

Одним из наиболее ярких примеров влияния идей современного модернизма на фотографию являются произведения фотографов, связанных с такими течениями, как поп-арт и гиперреализм (фотореализм). На произведения фотографического поп-арта большое влияние оказали традиции сюрреалистической фотографии с ее прекло-

нением перед вещной фактурой и стремлением к предельной гиперболизации образных решений, активным использованием приемов коллажа и монтажа. В поп-арте эти приемы применяются с целью обезличить вещь и придать ей некий «надчеловеческий смысл». Ярким примером, иллюстрирующим это течение в западной фотографии, может служить творчество американского фотографа Джерри Улсмана, работы которого экспонировались на выставке американской фотографии в Москве (например, «Мэрилин на фоне неба» и др.).

Если в эпоху «классического» формализма фотография интерпретировалась идеологами модернизма как источник абстрактной, нефигуративной живописи, то в наши дни она ими рассматривается как средство отталкивания от всего прежнего искусства, даже абстрактного¹, превращается в средство разрушения не только традиционных форм живописи, но и в средство разрушения искусства вообще.

Особенно показательна в этом отношении «творческая» практика так называемого гиперреализма, или фотореализма.

Характеризуя «творческие» установки этого направления, американский эстетик Иоганнес Гартнер пишет в работе «Фотореализм, или Конец Ренессанса»: «Фотореализм ничего не «выражает», он отказывается от каких-либо традиционных ценностей и видит свое назначение исключительно в развитии копировальной техники. Художник рассматривает себя как технического исполнителя, а не как творца. Он не наблюдает Мир, это делает за него фотокамера... значение фотореализма как движения заключается в отречении художника от своей традиционной роли выразителя собственной субъективной точки зрения на Мир, а именно: той свободы художе-

ственного выражения, на которую он претендует со времен Ренессанса. Он больше не хочет быть художником, а только ремесленником...»¹.

Впервые достаточно масштабно «достижения» этого направления были продемонстрированы в 1971 году на Всемирной выставке молодых художников в Париже². Шокирующее впечатление оставляли творения швейцарца Маркуса Ретца. Они представляли собой громадные изображения (2×3 м), воспроизведенные на матерчатых простынях. На одном из них — кухонная плита, на других — окно, занавешенное шторой, кровать, пустое чердачное помещение, измятый клочок бумаги на деревянном полу.

В этих пугающих своей огромностью и бессмысленностью изображениях полностью отсутствовал всякий намек на какое-либо образное обобщение, фоторафизм рисунка превращен в них в орудия разрушения художественной формы.

Другие гиперреалисты осуществляют подобную деэстетизацию применительно не к миру вещей, а к человеку.

В созданиях швейцарских гиперреалистов Урса Люти и Бени фон Мооса человек утрачивает даже пол.

Большинство работ Люти — автопортреты. На некоторых из них он предстает в облике... женщины. Причем в «образе» дамы, символизирующей саму женственность, — в образе Манон Леско.

Совершенно невозможно разобраться «кто есть кто» и в сочинениях Мооса. «Песня ночной земли» — огромная (2,5×8 м) фотография мужеподобной фигуры в юбке и женских украшениях, обращенной спиной к зрителю.

¹ Gaertner J. Photorealism or the end of the Renaissance. Achter Internationaler Kongress für Ästhetik (30 August bis 3 September 1976) Zusammenfassungen. Darmstadt, 1976, S. 27—28.

² La suisse a la septième Biennale de Paris, 1971.

¹ Фотография в США, с. 15.

¹ См. кн.: Документальное и художественное в современном искусстве. М., «Мысль», 1975, с. 245.

В произведениях гиперреалистов фотография фактически утрачивает свое значение как новое выразительное средство изобразительного искусства. Она окончательно превращается в орудие разрушения многовековой изобразительной культуры. Поэтому прав в своей оценке гиперреализма искусствовед В. М. Полевой, утверждающий, что гиперреализм «принадлежит к истории идеологической, пропагандистской деятельности в большей мере, чем к истории изобразительного искусства. К тому же средства и возможности гиперреализма в немалой мере обращены против традиционной специфики живописи, в том числе даже и модернистской»¹.

Таким образом, обращение модернизма к фотографии ни в коей мере не способствовало «обновлению» живописи, напротив, вся логика развития формалистических течений свидетельствует о том, что она была использована модернизмом не для обновления, а для разрушения традиционных форм изобразительного искусства. Что касается самой фотографии, то ее приобщение к принципам эстетического формализма фактически ничего не дало ни в практическом, ни в теоретическом плане для понимания ее природы, для осознания ее как особого рода образного творчества. При всем своем видимом авангардизме теоретики и практики формалистической фотографии остаются в плену традиционных эстетических схем даже тогда, когда пытаются «вывернуть их наизнанку».

Стоит заметить в заключение, что история формалистических новаций в фотографическом творчестве поучительна лишь в том отношении, что позволяет яснее увидеть те противоречия, в которых безнадежно запуталась практика и теория современного формализма.

¹ Тенденции документализма в живописи начала 70-х годов (течение гиперреализма). — В кн.: Документальное и художественное в современном искусстве. М., «Мысль», 1975, с. 265.

По мере развития фотографии как особой формы образного творчества усиливается ее обратное влияние на сферу изобразительного искусства. Для многих художников, даже значительных, она оказывается «тем скрытым центром, вокруг которого вращается его творчество». Эти слова принадлежат венгерскому фотографу Брассан, и сказаны они по поводу творчества Пабло Пикассо. В воспоминаниях о нем Брассан писал: «Можно сказать по крайней мере, что его друзья-фотографы столь же важны для него, как и его друзья художники, скульпторы, коллекционеры и матадоры»¹. Пикассо был хорошо знаком и дружен со многими мастерами фотографии: Альфредом Стиглицем, Ман Реем, Д.-Д. Дунканом, Робером Дуано и многими другими.

Брассан утверждает, что еще в 20-е годы Пикассо создал ряд картин и рисунков, которые отмечены прямым влиянием фотографии. Оно сказывается в точном воспроизведении деталей, в искажении пропорций тела, сходных с теми, которые получаются при использовании короткофокусного объектива, в придании особой важности точно выписанной детали на рисунке, где все вроде бы сведено к символам. Очевидно, в своем стремлении разработать новые формы образных решений в изобразительном искусстве Пикассо обращался к помощи фотографии.

Брассан считает, что «образ действительности, воспроизводимый фотографией, сопровождал его (Пикассо. — Г. П.) всю жизнь. Он хотел достичь воспроизведения, равного фотографическому, и одновременно хотел уничтожить малейшие следы такого воспроизведения. Фотография остается тем скрытым центром, вокруг которого вращается его творчество»².

¹ Брассан. Пикассо и фотография. — «Сов. фото», 1968, № 4, с. 22—24.

² Там же, с. 24.

Проблема синтеза изображения и слова в искусстве конца XIX — начала XX века. Образный потенциал фотокадра

В весьма интересной статье «Слово и изображение» искусствовед Н. А. Дмитриева убедительно показывает, что ведущей тенденцией в развитии изобразительного искусства на рубеже веков была тенденция сближения изобразительных и словесных форм художественного творчества. Дмитриева пишет: «Как ни странно это может показаться на первый взгляд, именно тяготение к раскованности и относительной автономности пластического языка и привело к сближению стилистики изобразительных искусств с поэтикой искусства словесного. Вопреки всем декларациям об отделении живописи от литературы, живопись XX века более литературна по строю образного мышления, чем живопись XVI—XIX вв.»¹.

При соотношении изобразительного искусства и литературы, продолжает Дмитриева, нужно иметь в виду прежде всего родовые свойства литературы, а не вторичные. Таким свойством для литературы является использование слова, словесной речи, являющейся непосредственной действительностью мысли. Но мысль, в отличие от изображения, никогда не является чувственным подобием мира, а слово никогда не «похоже» на предмет, который оно обозначает.

В пластических искусствах сближение изображения и слова имеет место тем большее, чем яснее обозначен в них отход от прямых чувственных подобий предметов окружающего мира. «Новая живопись поставила под сомнение неизбежность оптических законов в искусстве, расширила права внутреннего чувства, своевольной фантазии

¹ Дмитриева Н. А. Слово и изображение. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., «Наука», 1978, с. 47.

и подчинила им нормы зрительского восприятия»¹. Тем самым была подорвана идущая от эпохи Возрождения концепция изобразительного искусства и открыты пути для сближения слова и изображения. Новая живопись стремится изображать мир не просто таким, как его видит, но и таким, каким его мыслит художник (Пикассо). Не менее ярко эта вербализация изображения проявляется и в широком использовании изобразительным искусством новейшего времени ассоциативных и метафорических языковых форм. Художники начинают оперировать цветом и рисунком, как писатели словами (Ван Гог).

Сближение культуры изображения и культуры слова понимается многими теоретиками искусства, свидетельствует Дмитриева, как результат глобальной вербализации современного художественного сознания.

Но эта мысль требует, на наш взгляд, дополнения.

Одновременно идет и процесс визуализации литературы. Конкретно это выражается в развитии в ней зрелищных и документальных тенденций, в широком использовании репортажных форм и стилистики «литературного фотографиязма»².

Известный советский режиссер М. И. Ромм, рассуждая о природе кинематографического зрелища, замечает, что его характер, позволяющий преодолеть условность и камерность театра, сближает кино и литературу. Умению создавать яркое зрелище кино должно учиться у литературы: «...главной и отличительной особенностью, ведущей особенностью кинематографа является его зрительная, зрелищная сторона.

Нужно сказать, что и высокая литература широко пользуется теми же самыми элемен-

¹ Взаимодействие и синтез искусств, с. 51.

² Термин «литературный фотографиязм» носит чисто условный характер, это не более чем образное выражение.

тами зрелища, пользуется постоянно. Более слабая литература упускает зрелищные возможности»¹.

Примеры зрелищной культуры Ромм обнаруживает у А. С. Пушкина, на Западе — у Э. Золя. Но самым значительным художником такого рода творчества он считает Л. Н. Толстого. Анализируя романы «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», он приходит к выводу, что они являются подлинной энциклопедией, дающей поучительные уроки в отношении зрелищности. По мнению Ромма, «появление прозы Толстого было революцией по отношению ко всему предыдущему»². Он выражает сожаление, что *способность высокой реалистической литературы в ярких зрелищных формах передавать мысль* еще не доступна в полной мере искусству экрана.

Зрелищность реалистической литературы демонстрирует яркий пример поразительного в своей новизне и значительности факта визуализации мысли — «представления смысла». В этом факте зафиксировано одно из наиболее важных художественных достижений искусства конца XIX — начала XX века.

Процесс визуализации искусства слова проявляется не только в факте нарастания в нем зрелищных тенденций. Не менее значителен в этом отношении и возрастающий интерес, который оно проявляет к проблеме документализма и использованию репортажных форм. Этот интерес стал особенно очевиден в условиях влияния НТР на сферу художественной культуры. Литературовед В. Ивашова в книге «На пороге XXI века» пишет: «Документализм как одна из тенденций в литературе нашего времени, думается, отражает связь науки, техники

и искусства во второй половине XX века»¹. В современной литературе взаимосвязь зрелищных и документальных моментов дает тот «эффект визуальности», который сближает между собой традиционные и новые виды художественной деятельности. Развитие документальной тенденции связано и с широким распространением в современной литературе стилистики литературного «фотографизма» (о котором речь шла выше) с ее стремлением воспроизвести мгновенное впечатление от действительности, с использованием репортажного способа обрисовки события, создающего впечатление прямой передачи с места действия, с новой ролью детали, которая имеет важное значение в создании художественной целостности произведения.

Но в рамках традиционных форм художественного творчества процесс интеграции изображения и слова ведет к известным потерям. Хотя возможность их синтеза открывает перед традиционными формами творчества новые перспективы, многое, как справедливо замечает Дмитриева, утрачивается, так, «из современной живописи ушла чувственная полнота, живое ощущение прекрасной плоти мира, составляющее великую силу старых мастеров»². Утратами отмечен и путь современной литературы. В ней намечается тенденция к чрезмерному прозаизму, заставлявшая не одного практика и теоретика искусства давать пессимистические прогнозы о будущем «изящной» литературы. Ведь не только Гегель высказывал мысль о том, что увлечение «прозой жизни» обрекает поэзию на гибель, но и сам Толстой косвенно указывает на это (хотя и с иным, нежели у Гегеля, настроением). Достаточно вспомнить его известную беседу с Гольденвейзером, в которой он выразил сомнение в том, будут

ли писатели, когда миссией литератора будет не сочинять, а лишь рассказывать то значительное и интересное, что ему случалось наблюдать в жизни. Что это время должно наступить, Толстой не сомневался. Можно согласиться с тем общим выводом, который Дмитриева делает в своей статье. Он состоит в том, что традиционные искусства в XX веке «постоянно балансируют на грани утраты своего родового, сущностного своеобразия»¹.

Потери и утраты, которые мы наблюдаем в традиционных искусствах, пытающихся использовать новую художественную технику (основу которой составляет синтез изображения и слова), связаны с тем, что она находится в несоответствии с их родовой сущностью. Поэтому процесс формирования новой творческой техники, осуществляемый в недрах традиционных искусств, стимулировал возникновение таких форм творческой деятельности, которые по своим родовым признакам отличались бы от традиционных форм изобразительного искусства и поэтической литературы и носили бы универсальный синтетический характер.

Проблема техники искусства не есть чисто формальный вопрос, что со всей убедительностью показал в свое время Б. Брехт. Он писал: «Переход от буржуазного реалистического романа к социалистическому реалистическому роману — это не чисто технический и не формальный вопрос, хотя он и должен чрезвычайно преобразовать технику. Нельзя оставить способ изложения *in toto* нетронутым (как истинно реалистический) и только помянуть, скажем, буржуазную позицию на социалистическую (то есть пролетарскую)»².

Идея, высказанная Брехтом применительно к развитию социалистической литературы, может быть применена и к анализу

¹ Взаимодействие и синтез искусств, с. 53.

² Брехт Б. К спорам о реализме и формализме. — «Вопр. лит.», 1975, № 8, с. 261.



Неизвестный автор. Моментальный кадр (конец 60-х — начало 70-х годов XIX в.)

развития искусства в целом. Она подтверждается и мыслью В. И. Ленина о том, что познание действительности (в том числе и художественное) может дать только «квинт-эссенция» истории духовной культуры + история техники»¹.

В конце XIX века, когда искусство (литература прежде всего) усилиями великих художников-реалистов делает новый шаг в художественном развитии всего человечества, по словам Б. Брехта, «чрезвычайно преобразуется» и техника искусства. Эти преобразования не могли не стимулировать процесс формирования новых областей образного творчества, так как именно в них использование новой техники не вело к тем потерям и утратам, которые были неизбежным спутником применения ее в традиционных искусствах.

Родовая сущность таких форм образного творчества, как фотография, кино, телевидение, отлична от родовой сущности изобразительного искусства и литературы. Как уже

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 143.

¹ Ромм М. И. Лекции о кинорежиссуре. М., изд. ВГИК, 1973, с. 51.

² Там же, с. 57.

¹ Ивашова В. На пороге XXI века. М., «Худож. лит.», 1979, с. 33.

² Взаимодействие и синтез искусств, с. 53.

говорилось, родовой признак технических искусств — использование кадра. Кадр одновременно является и той основой, на которой получает развитие и новая техника образного творчества и постепенно складывается новый тип образной культуры. Эта культура, единая в своей основе (благодаря использованию фотографического способа воспроизведения действительности), постепенно дифференцируется, и возникает культура фотографического, кинематографического и телевизионного изображения.

Культура кадра, в отличие от культуры художественного изображения и литературного текста, носит синтетический характер.

В ходе исторического развития классических форм образного творчества произошла достаточно жесткая дифференциация пространственных и временных искусств, которая в итоге стала тормозом в развитии образной мысли. Возникновение культуры кадра было призвано «снять» это противоречие. Если развитие реалистической художественной культуры конца XIX века позволяет понять, что связывает фотографическое творчество с классическими формами образного творчества, то анализ особенностей фотографической культуры дает возможность понять, что отличает его от них.

Заглядывая вперед, можно сказать, что преимущество фотокадра перед художественным изображением и литературным текстом состоит в том, что он способен одновременно не только изображать действительность и рассказывать о производимом ею впечатлении, но и документировать ее. Эта способность — новое качество. Формы образного творчества, имеющие своим родовым признаком использование фотографического (в своей основе) кадра, получают возможность не только создавать поэтические и художественные картины действительности, но с достаточной точностью и быстротой фиксировать объективный процесс живой жизни во всем его драматизме и поэтичности.

Не следует при этом путать две вещи: проблему фотодокумента и проблему фотографического образа, который способен воспроизводить действительность одновременно и выразительно и с документальной точностью.

Фотодокумент — всегда результат точной фиксации с помощью технических средств фотографии тех или иных явлений, процессов и фактов реальной жизни. Он широко используется в настоящее время в самых различных областях деятельности, в том числе и в искусстве.

Когда речь идет о *документальной точности фотографического образа*, имеется в виду не только способность фотографии точно фиксировать видимый облик предметного мира, но и ее способность быстро и точно фиксировать происходящие в действительности *события* и видеть тем самым факты ее развернутыми во времени.

Соответственно этому фотографическое творчество не может быть сведено ни к процессу создания «фотокартины», опирающемуся на достаточно точную репродукцию действительности, ни к процессу «документального» регистрирования реального процесса.

В развитии современной культуры фотография играет роль «двойного агента». В одно и то же время она и документирует эпоху (фотодокумент) и создает ее обобщенный образ (произведение фотографического творчества). Столь же двойственным было и ее воздействие на сферу искусства.

С одной стороны, применение нового способа воспроизведения реальности для решения традиционных художественных задач и расширения стилистики «фотографизма» в сфере классических искусств вело к обогащению их выразительных средств и расширению их видового многообразия.

С другой — фотография становится источником новых, нетрадиционных искусств, которые используют эту же технику для решения специфических творческих задач.

Все это явилось одной из важных причин структурного усложнения художественной культуры (и одновременно универсализации художественного языка). В настоящее время она представляет собой не простую, а сложную систему. В ней существуют и взаимодействуют две различные с эстетической точки зрения подсистемы классических и технических искусств. Вместе с тем она представляет собой при всей своей структурной усложненности единый, целостный, динамически развивающийся организм. Между двумя названными подсистемами существует историческая преемственность и диалектическое взаимодействие.

Современные формы образного творчества несут на себе явственный отпечаток этой сложности.

Так, фотография в настоящее время одновременно успешно развивается и как вид изобразительного искусства, и как вид бессловесной литературы, и как новый род образного творчества, и, наконец, как особый вид эстетической речи. Все эти области ее творческого проявления совершенно невозможно свести к единому эстетическому, а тем более к художественному знаменателю. В свете сказанного представляется достаточно бесперспективной та «война определений», которая еще бытует в эстетике и теории фотографии. В ходе этой борьбы мнений часто упускается из виду то обстоятельство, что, функционируя в рамках не простой, а сложной системы, которой является современная художественная культура, будучи одновременно связанной с самыми различными областями человеческой деятельности, фотография не может рассматриваться по аналогии с традиционными формами образного творчества.

В статье «Как построить модель человека?» академик Глушков пишет: «Представление о них (сложных системах.— Г. П.) никакой гений упростить не может, знания тут — даже самые глубокие — не кристаллизуются в горстку прозрачных истин... Чтобы пони-

мать сложную систему как целое, нельзя абстрагироваться от подробностей»¹. Фотография и является одной из тех «подробностей», которая помогает нам понять всю сложность современной художественной культуры.

При научной характеристике природы фотографического творчества следует исходить не из умозрительных схем и поверхностных аналогий с развитием классических форм образной культуры, а из понимания того реального места, которое она занимает в современной культуре. В настоящее время все чаще и чаще звучит призыв перейти от сравнений фотографии с традиционными искусствами к оценке ее с точки зрения того места, которое она занимает в общем движении художественной культуры, истории, жизни.

Вместе с тем, подводя итог сказанному, необходимо подчеркнуть еще раз, что без связи с классической художественной традицией фотография не смогла бы *определить* своего метода, *осознать* своей родовой сущности, *выработать* свой образный язык — всего того, без чего было бы невозможно ее развитие как самостоятельной области образного творчества.

¹ См.: «Лит. газ.», 1977, 27 апр.

ФОТОГРАФИЯ И НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС. ФОТОГРАФИЯ КАК НОВЫЙ РОД ОБРАЗНОГО ТВОРЧЕСТВА

Фотография никогда не сможет вырасти и подняться на высокий уровень, если будет подражать другим видам искусства. Фотография должна развиваться самостоятельно; она должна быть сама собой.

В. Эббот

Эстетическая оценка фотографии не может быть полной, если она сводится лишь к ее анализу как нового выразительного средства для решения традиционных задач искусства.

Системный анализ фотографии показывает, что она представляет собой и новый род образного творчества — источник системы нетрадиционных технических искусств. По мере их развития оформляется и фотографическая культура, для которой характерны новое видение, специфическая творческая техника и язык, своеобразный способ образного мышления. В настоящее время фотографическая культура оказывает активное воздействие на всю сферу художественного творчества, следы ее влияния можно обнаружить в различных видах искусства, разных областях деятельности человека.

Глубоко символично, что у истоков фотографии стояли изобретатель и художник. Фотографическая культура — продукт синтеза научно-технического прогресса и классической художественной традиции. Эстетическое сознание современного общества и миропонимание современного человека нашли в ней свою адекватную форму выражения.

Процесс становления фотографической культуры не может быть правильно понят вне его органической связи с научно-техническим прогрессом. Реализации образного потенциала фотографии способствовало не только ее постоянное обращение к опыту классического искусства, но и быстрое совершенствование ее технических средств.

На базе использования этих средств постепенно формируется специфическая техника фотографического творчества и закладывается фундамент фотографической культуры¹.

¹ Понятие «техника искусства» включает в себя не только средства труда, используемые художником, но и технологию производства художественного предмета.

В данной работе термин «фотографическая

Вопрос о том, какое влияние оказывает использование новых технических средств на технику художественного творчества, достаточно сложен и плохо исследован. В последние годы в связи с непрерывно усиливающимся воздействием НТР на область искусства появились работы, посвященные этой проблеме. Анализ фотографии занимает в них одно из главных мест¹.

Историю возникновения и совершенствования технических средств фотографии можно условно разделить на три больших этапа. Первый из них связан с изобретением камеры-обскуры и открытием фотохимического способа закрепления получаемого с ее помощью изображения.

Второй — с изобретением моментальной фотографии, ручной фотокамеры и роликового аппарата типа «Кодак» с целлулоидной пленкой (Дж. Истмен, 1889 г.), стробоскопа и осветительной аппаратуры для скоростной съемки.

Третий — с созданием полностью автоматизированной фотокамеры² с универсальным набором оптики, осветительной аппаратуры, высокочувствительных фотоматериалов, позволяющих вести и цветную и черно-белую съемку.

Принцип камеры-обскуры был известен еще Аристотелю, а первое упоминание о ней от-

техника» употребляется для обозначения особого способа творческой деятельности в фотографии. Развитие этой техники — необходимая предпосылка фотографической культуры.

¹ Этому вопросу посвящены работы советских исследователей А. Г. Егорова, В. С. Соколова, Л. И. Новиковой, З. И. Гершковича и других (см.: Искусство и научно-технический прогресс. М., «Искусство», 1973; НТР и развитие художественного творчества. Л., «Наука», 1980).

² В 1978 г. процесс создания полностью автоматизированной фотокамеры был фактически завершен, «был сломан последний барьер, мешавший созданию полностью автоматизированного фотоаппарата... 1978 г. вошел в историю фотографии как год возникновения используемых в практике автоматических систем наведения на резкость» («Фотография-79». Прага, «Орбис», № 2, с. 84).

носится к XI веку. В XVI—XVIII веках камера-обскура была усовершенствована. В XVI веке Д. Кардан заменил отверстие, через которое в камеру попадал луч света, линзой, а в XVII веке И. Кеплер усовершенствовал объектив, применив для увеличения изображения систему линз (положительную и отрицательную). В XVIII веке «широкое использование получила камера-обскура у художников как средство, служившее для облегчения рисования»¹, конструктивно же она в этот период мало изменяется.

В XVIII веке предпринимаются попытки закрепления полученного в камере-обскуре изображения, что явилось предпосылкой для изобретения фотографии. Первые опыты подобного рода осуществил немецкий ученый Иоганн Шульц.

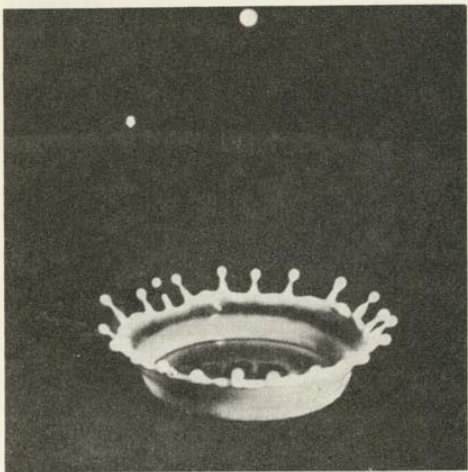
Первым, кому удалось решить проблему фиксации изображения (репродукции), полученного оптическим путем, был французский изобретатель Нисефор Ньепс. В 1826 году он выполнил первую гелиографическую копию, используя для этого пластинку, покрытую асфальтом.

Открытие Ньепса усовершенствовал его соотечественник, художник Дагер, который сотрудничал с изобретателем с 1829 года. Дагер в 1837 году получил четкое фотографическое изображение путем воздействия на пластинку парами ртути.

В 1839 году патент на открытие фотографии был присужден Дагеру и Ньепсу (который к этому времени уже умер).

Фотография того времени называлась *дагеротипией*. Для нее были характерны непрочность светочувствительного слоя, зеркальность изображения, необходимость длительной выдержки, невозможность передать цвет и получить копии. Объектами съемок на первых дагеротипах были — натюрморты, пейзажи, архитектурные памятники, статичные натурщи.

¹ Томилини М. Камера-обскура. — «Сов. фото», 1974, № 1, с. 43.



Г. Эджертон. Брызги молочной капли (1936)

Дагеротипная фотография, как правило, выполняла мемориальные, а не творческие функции. Попытки превратить ее в искусство вели к тому, что она подражала живописи. При всех достижениях отдельных мастеров дагеротипия, возникшая на основе техники репродуцирования, должна быть отнесена (с эстетической точки зрения) к предыстории фотографического творчества.

Техника закрепления изображения окончательно сложилась после открытия Тальботом *калотипии*. В 1839 году он представил доклад «Некоторые сведения об искусстве фотогенических рисунков, или процесс, с помощью которого объекты природы могут изображать себя без участия карандаша художника», чтобы утвердить свой приоритет на изобретение негативно-позитивного процесса¹.

¹ Фотографический процесс состоит из двух частей — создания негатива и получения отпечатка. В первой — участвуют фотокамера, объектив, пленка. Во второй — химикаты, фотобумага. Эти две части становятся частями единого цело-

В 1841 году Тальбот запатентовал процесс калотипии, а в 1844 году опубликовал книгу под названием «Карандаш природы». Этим он заложил основы репродукционной техники, которой пользуются до сих пор.

Основной принцип фотографического репродуцирования достаточно ясно был осознан уже Тальботом, а Л. Деллюк — один из первых теоретиков фотографии — нашел для него подходящий термин в своей «Фотогении кино». Много позже предельно четкую его формулировку дал З. Кракауэр, который писал, что своеобразный и подлинно творческий труд фотографа направлен на то, «чтобы показать наиболее знаменательные стороны материального мира, не насилуя его, — показать реальный материал, взятый в поле зрения камеры так, чтобы он одновременно оставался нетронутым и просматривался насквозь. Создание такого снимка несомненно связано с эстетическими задачами»¹. «...Снимок может быть красив в меру своей фотографичности»². Открытие Тальбота стимулировало появление и быстрое распространение новых технических средств и приемов. Вскоре возникает моментальная фотография, а фотографическое творчество обогащается за счет использования техники кадра, которая отлична от творческой техники, применяемой традиционными искусствами.

Попытки получить кадры (моментальные снимки) были еще до изобретения ручной фотокамеры. Они появляются примерно в 70-е годы XIX века. В этот период подобные изображения рассматривались как

го — снимком благодаря чувству, мысли и воле человека, обладающего определенным мировоззрением и культурой. Фотография не может быть получена без использования определенных технических средств, но ее автором является не техника, а человек, создающий эту технику и использующий ее определенным образом (как технику репродуцирования или как технику кадра).

¹ Кракауэр З. Природа фильма, с. 49—50.

² Там же, с. 48.

факт «чистой» фотографии. Характеризуя ее, Дж. Жарковский пишет: «Чистая фотография — это система снимков, которая более или менее точно описывает то, что можно увидеть через рамку видоискателя в данный момент. Эта попытка делать полезные снимки в рамках ограничений, налагаемых этими правилами, создала новый вид образа, который с традиционной точки зрения часто казался случайным, если не хаотичным»¹.

Изобретение моментальной фотографии имело принципиальное значение для развития собственно фотографического творчества, так как открывало новые возможности для решения образных задач.

Особенно отчетливо это обнаруживается в применении скоростной съемки. Ее научно-техническое обоснование дали американские исследователи Эдвард Мейбридж и Гарольд Эджертон, а ее эстетическое и художественное значение для развития технических искусств наилучшим образом показал Всеволод Пудовкин в его известной статье «Время крупным планом» (1932 г.).

В конце XIX века Мейбридж издал собрание, включавшее сотни кадров, последовательно фиксировавших фазы движения людей и животных. Так, 781 кадр потребовался для того, чтобы воспроизвести последовательные фазы проведения одного приема классической борьбы. В некоторых кадрах как бы «оживали» позы античных статуй и фигур с полотен классической живописи.

«К XIX веку, — пишет Жарковский, — профессиональный художник знал, как нарисовать руку или голову в 10—12 перспективах, каждый из рисунков выглядел столь же правдивым, как и древняя мудрость. Работа же Мейбриджа фиксировала тысячи индивидуальных оптических фактов, почти все они выглядели незнакомыми.

¹ Szarkowski J. Op. cit., p. 22.



Надар. Сара Бернар (1859)

Возможно, ничто со времен Дагера так не колебало установленных правил художественного творчества»¹.

Не менее значительными для развития моментальной фотографии были и эксперименты Эджертона, автора снимка «Брызги молочной капли» (1936 г.), сделанного методом стробоскопической съемки. Фотограф использовал стробоскоп или электронную лампу-вспышку и сверхскоростную камеру, способную делать ультракороткие выдержки, измеряемые миллионными долями секунды. В результате ему удалось воспроизвести с достаточной «полнотой и глубиной ощущение действительных процессов» (Пудовкин), уловить диалектику реального пространства и времени.

¹ Szarkowski J. Op. cit., p. 42.



Э. Адамс. Облака

Применение скоростной съемки превращало фотографию в своеобразную «лупу времени», позволяло, по выражению Пудовкина, показать время «крупным планом».

С этого времени техника фотографического репродуцирования обрела способность передавать пластическую выразительность и драматизм реальных процессов природной и человеческой жизни. Моментальный кадр позволил образно воспроизвести ритмы реального мира, течение реального времени. Но вместе с тем это достигалось ценой утраты той ясности и законченности пространственных построений, которые были характерны для лучших произведений «картинной» фотографии.

Моментальная фотография не изображает (в традиционном художественном смысле

слова), а *документирует* действительность. Мы находим в ней то, что невозможно обнаружить в самом «похожем» на действительность изображении, а именно след, оставленный самой реальностью. Изображение — продукт человеческой руки, но рука не может зафиксировать след¹ реального объекта — это ей неподвластно. Для этого нужна особая техника, способная «остановить мгновение». Ведь то, что принято называть *мгновением*, есть не что иное, как временное состояние объекта, движущегося в пространстве, а время иконически невоспроизводимо.

Попытки «остановить мгновение» и придать художественному изображению (сюжету) сходство с реальным событием имели место и в эпоху классического искусства. В этих случаях можно наблюдать некоторое сходство техники художественного изображения и техники кадра². Однако последовательно решить эту задачу традиционным формам творчества не удалось, и они могли лишь с той или иной точностью воссоздавать художественными средствами иллюзию реального движения.

Если классические искусства не могли использовать для решения творческих задач образную энергию мгновенного впечатления, то для технических искусств она становится движущей силой всего творческого процесса. Это подтверждается многочисленными фактами из практики искусства фотографии.

Замечательные поэты движения А. Родченко и Р. Аведон никогда не прибегали в своих снимках к имитации реального движения, напротив, они останавливали его «на лету». Они не описывали, не «рисовали» реальное движение, пытались создать его

¹ След — это фаза реального движения.

² Примером использования такой техники художественного изображения могут служить: древняя фресковая живопись, фаюмский и римский скульптурный портрет, древнерусские иконы с клеймами, наконец, импрессионизм в живописи.

иллюзию, а разрушали его во имя того, чтобы человек, глядя на снимок, мог увидеть неповторимую выразительность движения, развития самой жизни.

В чем же состоит своеобразие образной техники, позволяющей «остановить мгновение» и использовать его внутреннюю динамику для решения образных задач? Простейшим приемом, характеризующим эту технику, является «сжатие» и «растягивание» пространства и времени посредством сверхскоростной съемки реальных жизненных процессов. В этом отношении весьма интересны экспериментальные кадры, полученные Эджертоном еще в 30-е годы. Для Эджертонна фотография «была главным образом средством собирания новых технических сведений, служанкой в его работе ученого, изобретателя, инженера и преподавателя... хотя главный мотив его занятий был информационным, — пишет Жарковский, — а не эстетическим, он постоянно делал снимки, которые были смелыми, изысканными по стилю и драматическими. Трудно представить, было ли это известным результатом его ясного, интеллектуального понимания проблемы или в нем срабатывало интуитивно-эстетическое отношение»¹.

Хотя технический экспериментальный снимок может, как это видно на примере кадра Эджертонна «Брызги молочной капли», производить на нас эстетическое впечатление, это не означает, что он эстетичен «сам по себе». Его эстетическая ценность становится очевидной, лишь когда мы обнаруживаем в нем источник нового видения действительности, стимулирующий развитие культуры нашего образного мышления, нашего вкуса, наших представлений о прекрасном.

Стремление фотохудожников реализовать образный потенциал моментальной фотографии неизбежно должно было вывести ее за пределы «чистой» фотографии — без-

думной фиксации жизненных процессов. Одновременно стало очевидно, что попытка рассматривать фотографию всего лишь как выразительное средство для создания художественных картин является результатом одностороннего подхода к исследованию фотографического творчества.

Изобретение моментальной фотографии привело к возникновению двух различных, диаметрально противоположных оценок возможностей и задач этой новой области образного творчества. Одна из них была тесно связана с развитием изобразительных средств документальной и репортажной фотографии, другая — с экспериментами в области фотографической формы.

Две эти оценки были достаточно четко ориентированы и в идейно-эстетическом отношении. Первая из них привлекала прежде всего прогрессивно и революционно настроенных фотохудожников. Она получила особенно яркое выражение в работах советских теоретиков фотографии. Вторая, напротив, характерна для западных теоретиков, стоявших на позиции защиты идей художественного модернизма и «автономии» искусства от социальной жизни.

Истолкование природы фотографического творчества с тех или иных его сторон в рамках этих двух оценок глубоко различно как по своей методологии, так и по конкретным выводам из анализа его практики.

В этих условиях особенно важна четкость эстетических позиций при характеристике всех основных элементов фотографической культуры: фотографического видения, языка, образа и творческой техники.

¹ Szarkowski J. Op. cit., p. 114.

Фотографическое видение

Мы, приученные видеть привычное и принятое, должны раскрыть мир видимого. Мы должны революционизировать наше зрительное мышление.

А. Родченко

Фотографическое видение — результат осмысления того факта, что процесс репродуцирования и документирования физической реальности посредством особых технических средств есть одновременно и открытие этой реальности, средство преодоления стереотипов зрительного восприятия, сложившихся в предшествующую эпоху.

В эстетике и теории искусства с помощью категории «видение» фиксируется определенный взгляд на мир, с которым соотносится точка зрения художника и зрителя. Он же определяет и общую эмоциональную окраску творчества художника и восприятие зрителя. В этом своем значении видение всегда считается неотъемлемой частью духовной культуры данного общества или эпохи.

Известный эстетик К. М. Долгов пишет: «Духовную культуру следует рассматривать как постижение этой (человеческой. — Г. П.) деятельности, ибо человеческая деятельность как история лишь тогда обретает значение исторической деятельности, когда она постигается в формах культуры. Все виды, рода, жанры искусства и литературы должны вырабатывать эти новые формы культуры, новые культурные ценности...»¹. Для современного этапа общественно-исторического развития видение действительности неотделимо от научного осознания истории, от активного развития человека как субъекта исторического процесса. Соответственно этому вся духовная деятель-

ность, в том числе и сфера образного творчества, оказывается пронизанной духом историзма, «чувством истории».

Новый тип видения связан со стремлением преодолеть то расхождение между природой и культурой, искусством и наукой, личностью и обществом, которое сложилось в условиях буржуазного общества.

Фотографическое видение является одной из конкретных форм, в которой реализуется представление о действительности, характерное для современного человека, и оно обладает всеми присущими ему чертами.

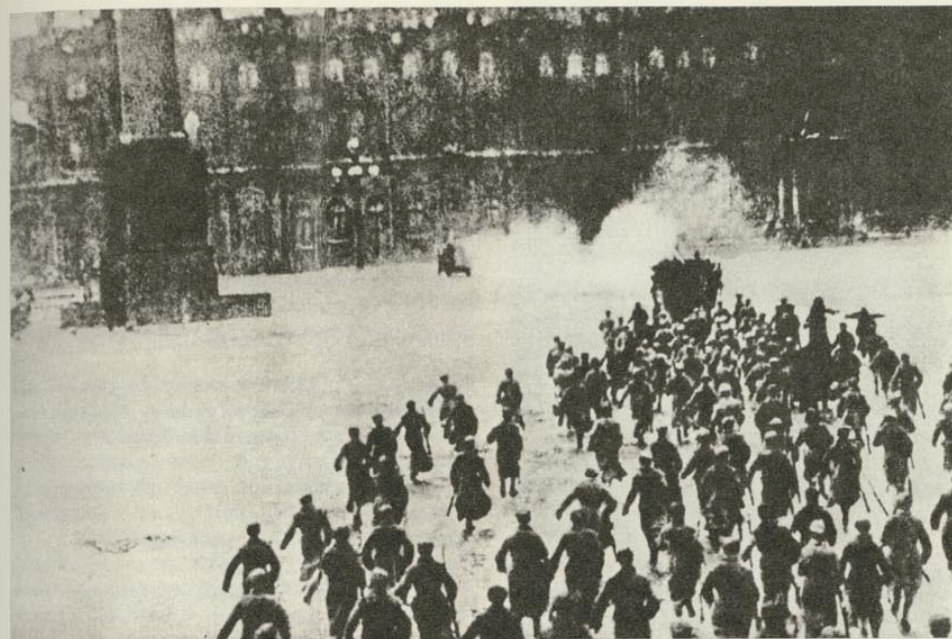
Говоря о современном типе видения, не следует метафизически противопоставлять его классическим формам образной культуры. Надо помнить слова К. Маркса, что «данное поколение, с одной стороны, продолжает унаследованную деятельность при совершенно изменившихся условиях, а с другой — видоизменяет старые условия посредством совершенно измененной деятельности»¹.

Советский киновед Н. Хренов, характеризуя роль фотографии в изменении восприятия человеком внешнего мира, пишет: «Фотография компенсирует расхождение между культурой и физической реальностью... Она — не просто еще одно техническое изобретение, способ фиксации явлений, не просто еще одно средство массовой коммуникации. Это — компенсативное средство, благодаря которому в восприятии человеком внешнего мира между культурой и материальным миром устанавливается равновесие»².

Думается, что значение фотографии не сводится к роли компенсативного средства. На основе фотографического способа воспроизведения действительности формируется новый тип образной культуры, более адекватный мировидению современного че-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 45.

² Хренов Н. Барьеры зрительского восприятия. — «Сов. фото», 1979, № 9, с. 10—11.



ловека, нежели те ее формы, которые сложились в прошлом. Это достаточно убедительно показано в ходе дальнейшего изложения самим Н. Хреновым.

Фотографическое видение неразрывно связано с решением принципиально новых задач художественного творчества, так как фотография способна научить человека не только копировать действительность, но и по-новому ее видеть. Это было очевидно для многих ее практиков и теоретиков еще в 20-е годы нашего столетия. Об этом писали С. Эйзенштейн, Д. Вертов, А. Родченко, Э. Стайхен, П. Стренд и многие другие.

Возникновение фотографии обновило наше видение действительности, и вместе с тем это новое видение стало еще одним фактом, подтвердившим верность идей К. Маркса, давшего общую характеристику законо-

И. Кобозев. К Зимнему! Петроград, 26 октября 1917 года

мерностей формирования человеческой чувственности.

Человеческое чувство — это чувство, «ставшее теоретиком», оно продукт деятельности не только глаза, но и мозга. С каждым новым этапом культурно-исторического развития мы не только «точнее» видим, но и глубже мыслим. Глаз человека, вооруженный фотоаппаратом, видит точнее, фотографическое же видение способствует углублению образной мысли.

На основе творческих достижений классического искусства, опиравшегося на поэтическое видение действительности, была создана художественная картина мира. Это был важный шаг в развитии образного отражения и эстетического освоения дей-

ствительности, не менее важный для развития человеческой культуры, чем формирование научного знания.

Художественная картина действительности, созданная представителями искусства классического реализма XVII — начала XIX века, глубоко и правдиво передавала поэзию и драматизм социально-психологической жизни общества, но она оказалась весьма приблизительной в смысле образного воссоздания процесса становления человека как субъекта исторического процесса, как личности. Это было связано с непониманием художниками данной эпохи истории как процесса индивидуального развития людей, с неумением быстро и точно фиксировать события, которые рассматривались преимущественно как материал для поэтического вымысла или как источник драматических сюжетов, и с неспособностью в силу этого создать картины «живой жизни» (образа жизни людей), последовательно решить в искусстве проблему личности¹.

Эти задачи реалистическое искусство начинает решать во второй половине XIX века. Результатом было достаточно полное соотношение в образном творчестве исторической и художественной оценок действительности и осуществление синтеза «исторической прозы» и искусства.

¹ К. Маркс рассматривал общественную историю одновременно как естественно-исторический процесс (становление человека), результат деятельности людей (социальный процесс) и, наконец, как историю их индивидуального развития (формирование личности). (См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 27, с. 402—403).

Формой, позволяющей понять проявление социального в индивидуальном, является образ жизни (см.: Келле В. Ж., Ковальзон М. Я. Теория и история. М., Политиздат, 1981), который формируется по мере участия людей в событиях истории и повседневной жизни. Большинство значительных произведений реалистического искусства конца XIX — начала XX века, произведений социалистического реализма и прогрессивного искусства Запада построено на событийной основе.

Формирование фотографического видения и творчества в целом связано с данным процессом столь же необходимо, как изображение фотографии с научно-техническими достижениями этого же времени.

По словам известного фотографа П. Оцуна, Владимир Ильич Ленин в беседе с ним говорил: «Историческое значение фотографии очень велико. Картина художника не может так быстро и точно зафиксировать событие, как фотоснимок. Делайте поменьше снимков отдельных лиц, уделяйте больше внимания массам, старайтесь зафиксировать события»¹.

Обращаясь к факту и опыту художественного творчества, фотография всегда при этом преследует свои специфические цели. Факт интересует ее в той мере, в какой «живет» в нем событие, а язык искусства она использует для выявления его (события) естественной поэзии и драматизма.

Примером, подтверждающим эту мысль, могут служить два снимка, выполненные известными советскими фотомастерами В. Малышевым и Д. Бальтерманцем в годы Великой Отечественной войны.

Первый из них — Героя Советского Союза В. Талалихина. Тысячи подобных снимков были опубликованы в печати в годы войны, но портрет, созданный В. А. Малышевым, обладает особой выразительной силой. Глядя на этот снимок, мы явственно ощущаем в нем отблеск значительного и драматического события (портрет был сделан в день воздушного боя, в котором Талалихин совершил подвиг, протаранив фашистский самолет), и это выделяет снимок из многих подобных ему фотоизображений.

Работа Д. Бальтерманца «Горе» широко известна. В ее основу был положен репортажный кадр. Стремясь выявить и подчеркнуть драматизм реального события, мастер применил художественную трансформа-

¹ Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, т. 2. М., Гослитиздат, 1957, с. 164.

цию кадра. Он впечатал в верхнюю часть снимка тяжелые облака, взятые с другого негатива, но сделал это с чувством меры и такта, с таким пониманием природы фотографического творчества, что полностью сохранил фотографическое видение действительности, и репортажный в своей основе кадр не превратился в фотокартину. Благодаря этому снимок «Горе» остается для нас свидетельством «живой» истории. Он волнует не столько своими художественными достоинствами (хотя они безусловно есть), сколько связью с реальным событием, полным глубокого драматизма.

Д. Вертов подчеркивал, что фотография одновременно «ставит диагноз» и «фиксирует». И чем быстрее она это делает, чем слитнее осуществляются эти два процесса, тем значительнее образная сила кадра.

Ту же мысль развивал и М. Ромм, утверждавший, что фотография благодаря тому, что в ней зафиксирован краткий момент, останавливает часть действия, требует размышлений. Рассматривая снимок, зритель думает над тем, что было до момента, который отразил объектив, и что было потом. Таким образом, фотографическое видение, а соответственно этому и фотографическое творчество в целом, стимулирует размышление о жизни как о процессе развития, как о движении от прошлого к будущему, и тем самым помогает нам осознать тот факт, что фотографический образ размещен (движется) не только в пределах линейной, но и исторической перспективы.

Уже в ранних снимках-дагеротипах прошлое закреплялось во имя его существования в будущем. Моментальная же фотография «связала» времена в единство неразрывности.

Фотографическое видение раздвигает границы образно-художественной мысли, придает ей диалектический характер. В свете этого видения мы можем наблюдать живой процесс взаимодействия между сферой жиз-



В. Малышев. Летчик-истребитель Герой Советского Союза В. Талалихин (1941)

ни и сферой искусства — то, как они «взаимопроникают», «взаимопревращаются», оставаясь при этом различными, нетождественными друг другу сферами. Впервые достаточно масштабно это специфическое качество фотографического видения проявилось в советской документальной и репортажной фотографии, которая, следуя ленинскому завету, стремилась «писать объективом» историю строительства социализма в нашей стране. Историзм этого видения явственно ощутим в фотохронике советских мастеров. Благодаря фотографии сохранили свое неповторимое и героическое лицо эпоха Великой Октябрьской

социалистической революции, эпоха Великой Отечественной войны. Если сегодня мы говорим: «Никто не забыт, и ничто не забыто», то в этом немалая заслуга и военных фотокорреспондентов. Сегодня облик истории мы уже не можем представить вне созданных фотографией образов. Она поистине стала, по словам А. В. Луначарского, «всеобъемлющим глазом» и помогает человеку осознать революционную диалектику общественного процесса.

Проблема образного мышления и языка в фотографическом творчестве

Художественная, единственно ценная фотография — та, которая не занимается инсценировкой.

И. Эренбург

В фотографической культуре, как и в традиционных формах образного творчества, проблема языка — узловая.

Чтобы понять роль языка в фотографическом творчестве, необходимо рассмотреть эту проблему в системе общеэстетических представлений о функциях языка в структуре произведения искусства¹.

Стихия художественного языка, как это было показано еще эстетикой XIX века (Гегель, Потебня), — мир произведения искусства, взятый во всей его целостности и сложности. Язык искусства в равной степени связан с содержанием произведения, его внутренней формой, а также с системой знаков, с помощью которых оно создается.

Благодаря связи со всеми элементами произведения язык выступает как особый способ

материализации образно-художественной мысли или содержания произведения в самом широком значении этого слова. Роль языка не может быть сведена (как это нередко случается у авторов, излагающих эту проблему применительно к фотографии) к роли «механизма», с помощью которого жизненный материал «обращается» в художественную картину или поэтическое суждение о действительности.

Произведение фотографического творчества, так же как и произведение искусства, представляет собой сложную систему, включающую ряд подсистем (отражения, изображения, выражения и т. п.), образующих единый организм. Их наличие указывает на связь фотографии с традициями художественной культуры. Но они объединяются и «работают» в ней на иной, нежели в традиционных искусствах, основе. Такой основой является фотокадр — техническая репродукция действительности.

Попытка использовать механическое репродуцирование действительности в творческом процессе имела место и до изобретения фотографии. Достаточно вспомнить знаменитую «машину для рисования», изобретенную Альбрехтом Дюрером, однако на практике художники, работавшие в традиционных искусствах, так и не смогли воспользоваться ее преимуществами для решения образных задач. Это стало возможным только с развитием фотографической культуры.

Техническая репродукция — кадр играет в фотографическом творчестве ту же роль, какую в изобразительном искусстве выполняет художественное изображение, а в литературе слово, выступающее как «микрообраз».

Изображение — указывает. Слово — выражает. Однако между художественным изображением и поэтическим словом не существует абсолютного различия. Развитие художественного реализма создало предпосылки для интеграции, синтеза изображе-

ния и слова, что явилось одной из существенных предпосылок использования кадра, который функционально может быть уподоблен как художественному изображению, так и поэтическому слову.

Сложное взаимодействие репродукционных, изобразительных и смысловых элементов в фотографическом творчестве определяет и специфику его языка. Это взаимодействие носит диалектический характер «взаимопроникновения» и «взаимопревращения» этих элементов. Поэтому будет недостаточным утверждение, что фотография занимает «промежуточное положение» между природой и художественной культурой, между жизнью и полотном живописца.

Язык фотографии универсален и может быть сравним, скорее, с языком современной литературы, который одновременно является и языком искусства и языком живого человеческого общения.

В ходе исторической эволюции фотографического творчества постепенно формировалась структура фотопроизведения и одновременно складывалась система фотографического языка. Ее основные элементы обнаруживаются в фотографическом видении и сводятся воедино в процессе выработки законов композиционной (пространственно-временной) организации фотокадра. Дальнейшее развитие языка фотографии связано с исследованием его образных возможностей.

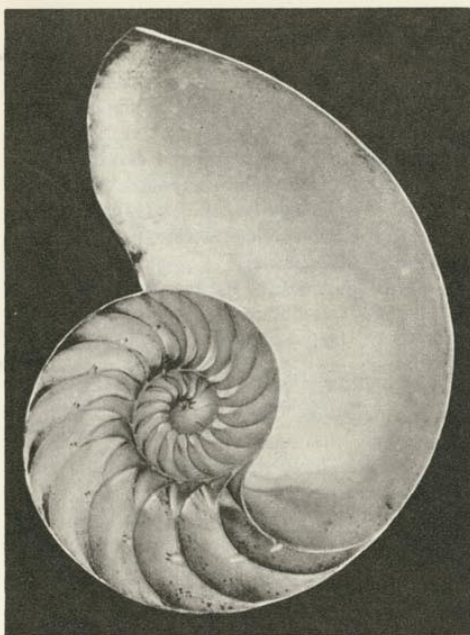
Каждый шаг в развитии языка фотографии неразрывно связан с конкретным этапом ее истории.

В ранний период своего существования фотография еще не имеет своего собственного языка. Эпоха дагеротипии и ранней моментальной фотографии — эпоха, когда идет процесс предварительного исследования возможностей репродуцирования и моментальной съемки действительности (мемориальных, информационно-публицистических, научно-прикладных, изобразительных и т. д.). Затем наступает время увлечения

ее изобразительными и выразительными возможностями (фотокартина), способностью с поразительной точностью фиксировать явления природы, памятники культуры, интересные с этнографической точки зрения типы людей и предметы быта. Открытие моментальной фотографии породило огромный интерес к ее научному значению и использованию в области информации и социальной публицистики. Все эти увлечения в какой-то мере отодвигали на задний план стремление исследовать ее собственные творческие возможности. Первые опыты в этой области и были связаны с развитием светописа и ранней жанровой (социальной) фотографии. Положительное значение этого периода (последняя четверть XIX — начало XX века) для развития языка фотографии состояло в том, что он поставил проблему его разграничения с языком живописи и повествовательной литературы, хотя и не решил ее достаточно последовательно.

Искусство светописа использовало преимущественно языковые средства традиционных искусств, приспособлявая их к технологическому процессу получения фотографического снимка.

Один из представителей традиционной художественной светописа и жанровой фотографии, Н. И. Свищев-Паола, излагал свое творческое кредо так: «Фотограф никогда не станет художником, если не будет стремиться к предельной простоте и ясности формы, к правде изображения. Язык фотографии должен так волновать зрителя, как волнует читателя язык стихов Пушкина и Лермонтова. Да, да! Мы должны быть поэтами... Фотограф должен стремиться к тому, чтобы оставить в кадре как можно меньше деталей, но оставить то, что наилучшим образом передает идею снимка. Сделать это очень нелегко. Но зато, если уж удастся, фотография становится в полном смысле слова произведением искусства. Фотограф должен учиться экономии художественных средств, чтобы несколькими пятнами пере-



Э. Уэстон. Раковина

дать не только внешнее сходство, но и внутреннее содержание изображаемого человека или явления»¹.

В этих словах содержится четкое и недвусмысленное уподобление языка художественной фотографии языку традиционной живописи и поэзии.

Преодолению подобных аналогий способствовала та эволюция представлений о роли света и перспективы в создании визуальных образов, которая была связана с подведением итогов развития фотографической светописы.

В своем капитальном исследовании «Искусство и визуальная культура» Р. Арнхейм подчеркнул, что, как известно, свет, движе-

ние, пространство и время, которые являются индикаторами физической реальности, визуально, как правило, человеком не воспринимаются. «Неудивительно поэтому, что на ранних стадиях развития зрительно воспринимаемых видов искусства свет не изображается»¹.

Так же точно «художественное изображение пространства нельзя понимать как простую репродукцию реальной физической действительности наподобие чертежа... Оно развивается из особенностей двухмерного способа выражения как результат визуального экспериментирования с линиями, формами и красками, имеющимися в распоряжении художника»².

Таким образом, решение проблем света и перспективы дает возможность придать жизненную достоверность условному изображению действительности.

Н. Г. Чернышевский в своей неоконченной статье «Возвышенное и комическое» писал: «Свет входит в прекрасную картину прежде всего тем, что, освещая предметы, очерчивая формы их, выставя ярко освещенными их выпуклости, оставляя в тени углубления, он делает для нас видимыми предметы; и не просто делает видимыми, а выставяет их самостоятельными, резко отделяющимися от всего окружающего... свет солнца прекрасен потому, что он оживляет всю природу, источник всей жизни на земле...»³.

Эффект светотени был известен еще древним мастерам (вазопись). Он активно использовался и живописцами начиная с эпохи раннего Возрождения. Но не случайно искусство светописы в собственном смысле слова — достояние лишь современной эпохи.

¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие, с. 302.

² Там же, с. 268—269.

³ Чернышевский Н. Г. Эстетика и литературная критика. Избр. статьи. М.—Л., Гослитиздат, 1951, с. 106.

¹ Фомин А. Классик русской светописы. — «Сов. фото», 1974, № 5.

А. Родченко. Девушка с «лейкой» (30-е годы)



Оно итог, а не источник развития живописи. Английский искусствовед Д. Карпентер писал: «...все развитие европейской живописи, от Джотто до импрессионистов, представляет собой победу света над формой...»¹.

По мере овладения искусством светописа происходит сближение живописной формы с непосредственным впечатлением от действительности, а картина все более превращается в «окно, распахнутое в мир». Наиболее яркий пример тому — творчество великого русского художника Александра Иванова, но уже в импрессионизме стремление передать живое впечатление вытесняло принцип картинного изображения. Однако живопись не могла пройти и не прошла этот путь до конца. В творчестве художников Сезанна, Ван Гога и других постимпрессионистов намечается обратное движение к картине.

Последовательное проведение в живописи принципа светописа оказалось невозможным по той простой причине, что следование ему неизбежно вело к «стиранию» в художественном изображении тех моментов, которые были связаны с проявлением творческой индивидуальности. Жизненность впечатления достигалась здесь ценой утраты уникальности произведения, ценой превращения картины в этюд.

Фотография не ставит перед применением светописа никаких ограничений. Она подлинное царство светописа, так как оперирует репродукцией, созданной не с помощью глаза и руки, а технических средств, фиксирующих световой образ реальности. При характеристике выразительных возможностей светописа следует всегда учитывать слова К. Маркса, что «световое воздействие вещи на зрительный нерв воспринимается не как субъективное раздражение зрительного нерва, а как объективная фор-

ма вещи, находящейся вне глаз»¹. Вот почему возрастание роли светописа в изобразительном творчестве неизбежно воспринималось как его сближение с объективными формами самой «физической реальности».

Разумеется, на этом основании было бы неверным противопоставлять традиции художественной изобразительности и язык фотографической светописа. Они связаны нерасторжимыми узами исторической преемственности. Здесь же речь шла прежде всего о диалектическом характере отношений между языковыми формами традиционных искусств и языком фотографии. О том, что в фотоискусстве светопис используется не только как изобразительное средство, но прежде всего как средство передачи многообразия и «многоликости» явлений действительности, объективной формы вещей. Используя язык фотографии, можно не только воспроизвести видимые формы реальности, но и показать инверсию этих форм, их переход и превращение в иные формы. Это в полной мере было подтверждено теми экспериментами в области визуальной формы и фотографического языка, которые были предприняты в 20-е годы.

Столь же «многоликими» выглядят в фотографии реальное пространство и время. Это связано с последовательным проведением в фотографии не только принципа светописа, но и принципа *перспективы*.

В понимание перспективы, которая на протяжении веков была средством организации пространства в традиционных формах изобразительного искусства (он же лежит в основе композиционной организации живописной картины), нечто принципиально важное внесло открытие так называемой *центральной* (фокусирующей, линейной) *перспективы*. Это открытие было сделано в эпоху Возрождения и связано с изоб-

ретением деревянной гравюры, позволявшей получить изображение механическим репродуцированием. В то время считалось, что она дает единственно научную, точную копию геометрии видимого пространства. Несмотря на то, что живопись (и вообще изобразительное искусство) начиная с эпохи Возрождения постоянно демонстрировала свою приверженность законам центральной перспективы, этот принцип нарушался постоянно, «начиная с того момента, когда это правило было сформулировано»¹. Последовательное проведение его в жизнь в традиционных формах изобразительного искусства оказалось столь же невозможным, как и принципа светописа, так как вело к превращению художественного изображения в своего рода чертеж, план, схему, лишенную всякого признака уникальности, неповторимости.

Изобретение фотографии было многими воспринято как подтверждение научности *линейной перспективы*, что способствовало объявлению фотографического творчества прямым продолжением традиций возрожденческой живописи. Фотография начинает восприниматься многими художниками как эталон правильного изображения, а фотоснимок стал широко использоваться как подсобное средство при создании картины. Советский исследователь перспективы Б. Раушенбах пишет: «Особенно усилило эти апологетические тенденции (по отношению к линейной перспективе.— Г. П.) возникновение фотографии. Матисс, например, утверждал, что «благодаря ей мы впервые получили возможность видеть вещи независимо от нашего чувства» (М а т и с с. Сборник статей о творчестве. М., 1958)»². Рассматривая далее проблему перспективы

¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие, с. 279.

² Раушенбах Б. В. Восприятие и перспективные изображения пространства.— В кн.: Искусство и точные науки. М., «Наука», 1979, с. 180.



Э. Стайхен. Мост Георга Вашингтона. Нью-Йорк (1931)

в фотографии, Раушенбах заявляет о том, что подобные представления ошибочны и являются результатом установившегося на протяжении веков стереотипа восприятия реального пространства. «Фотография передает не видимый мир, а лишь идеализированный сетчатый образ, и поэтому фотографии свойственны искажения видимого облика пространства... Кажущаяся естественность фотографических изображений, с одной стороны, достигается рядом ухищрений фотографов... а с другой стороны — связана с тем, что фотографию изобрели люди, уже прошедшие «дрессировку» системой линейной перспективы в искусстве...»¹.

¹ Раушенбах Б. В. Восприятие и перспективные изображения пространства.— В кн.: Искусство и точные науки, с. 180—181.

¹ Цит. по кн.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие, с. 304—305.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 82.



Ман Рей. Фотограмма (1922)

Как показывают современные исследования, обратная перспектива, которая широко использовалась изобразительным искусством эпохи средневековья, ничуть не менее научна, чем центральная, а такой тип изображения, как икона, ничуть не менее художествен, чем картина¹.

В фотографии получает последовательное применение не только прямая, но и обратная перспектива.

Более того, в кадрах с определенным ракурсом можно наблюдать, как прямая перспектива «превращается» в обратную, и наоборот.

В эпоху изобретения фотографии многие считали, что это разрушает саму основу композиционного построения живописного произведения, на самом же деле оказалось, что фотография способна интегрировать две ее исторически сложившиеся традиции и

¹ «Безупречная передача геометрии перцептивного (видимого. — Г. П.) пространства на плоскости картины принципиально невозможна... Фотография является лишь условным способом изображения внешнего пространства, способом, который, вообще говоря, не может передать пространство так, как человек его видит» (см.: Искусство и точные науки, с. 144).

диалектически объединить икону (фреску) и художественную картину (возрожденческого типа).

Но, пожалуй, самое важное и новое, что давало последовательное проведение принципа научной перспективы при создании фотоизображения, состояло в том, что реальное пространство выглядело в зеркале этого изображения «многоликим» и внутренне динамичным, обнаруживало свою неразрывную связь с течением времени.

Что же касается отношения фотографии к традициям возрожденческой живописи, то единственное, чему она способствовала, — это недопущению, чтобы ее традиции (возрожденческой живописи) превратились в мертвую догму, преодолению в традиционных формах изобразительного искусства академизма и рутины. Стало ясно, что на основе использования технической репродукции действительности может быть создан и новый тип образности, отвечающий современным представлениям о мире и человеке, — отличный от образности, получившей развитие в изобразительном искусстве начиная с эпохи Возрождения.

Возрожденческая живопись применяла принцип прямой перспективы для создания условного пространства картины и размещения в нем реальных форм, а также для создания иллюзии реального движения.

В фотографии он применяется для передачи диалектики реального пространства и «многоликости» реальных явлений и предметов, в нем движущихся. С этой целью она использует тот динамичный эффект, который присущ зрительно воспринимаемой форме. «Фокусирование в одной точке производит мощный динамический эффект. Поскольку искажения удаляющихся форм компенсируются только частично, то все объекты выглядят сжатыми в третьем измерении. Это ощущение особенно сильно, потому что сжатие воспринимается не только как совер-

Е. Атже. Ваза. Версаль (начало XX в.)





П. Стренд. Гриб и трава (1928)

шившийся факт, но как постепенное развитие»¹. Этот эффект может быть усилен скоростной съемкой, что открывает возможность быстро и точно фиксировать событие. «Мы не видим события в чистом виде, то есть чистое движение, — пишет Арнхейм, — а видим, скорее, вещи, которые подвергаются каким-либо изменениям. Однако существуют исключения, например когда действие происходит очень быстро... Время есть измерение изменений. Оно помогает описать изменения и вне их не существует...»². Это рассуждение исследователя дает возможность понять, в чем состоит своеобразие

¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие, с. 282.

² Там же, с. 344—345.

передачи движения в фотографии и почему формирование собственно фотографического языка наиболее активно осуществляется после изобретения моментальной фотографии, а наиболее яркие и самостоятельные формы образного решения мы находим в области фоторепортажа.

Внутренняя динамичность фотокадра, фиксирующего событие, широко используется в кино и на телевидении. Она фактически является той основой, на которой возникает внутреннее единство этих форм образного творчества.

Ориентация на событие не только фотографического видения, но и языка позволяет утверждать, что фотографии присуще не только «чувство истории», но и способность «говорить» на ее языке. Это было тонко отмечено еще Вальтером Бенямином, который писал: «Несмотря на все искусство фотографа... мы испытываем непреодолимую потребность найти на фотографии хотя бы проблеск случайности, «здесь» и «теперь» ушедшей действительности, найти невидимое место, где давно прошедший миг еще и сегодня указывает на будущее, которое мы можем заново открыть, заглянув в прошлое»¹.

Осознание этого факта привело в 20-е годы к многочисленным попыткам и экспериментам в области исследования возможностей языка фотографии как средства постижения пластики, живописности, выразительности реальных жизненных процессов. Характеризуя эти поиски, Пол Стренд писал о том, что пластическая красота действительности, ее живописность передаются в фотографии «через диапазон почти бесконечных тональных отношений объектов, которые неподвластны мастерству человеческой руки»².

¹ Benjamin W. Kleine Geschichte der Photographie. Das Kunstwerk im zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main, 1974, S. 71—72.

² Szarkowski J. Op. cit., p. 96.

Развитие фотографии в этот период расширило, а не сузило сферу ее взаимодействия с изобразительной традицией. Отныне она стремится не просто использовать язык традиционных форм изобразительного искусства (скульптуры, архитектуры, живописи, прикладного искусства), а как бы соотнести его опыт с самой действительностью, дать его в контексте непосредственных впечатлений.

В этом отношении показательно творчество таких новаторов-фотографов, как француз Эжен Атже, американцы Алфред Стиглиц, Эдвард Стайхен, Эдвард Уэстон, Пол Стренд, русский фотохудожник М. Дмитриев, советский фотомастер А. Родченко. Интересны также эксперименты и формальные опыты венгра Моголи-Надя, американца Ман Рея, итальянки Тины Тимотти.

Эжен Атже, работавший в начале XX века, создает удивительные по точности видения фотографии памятников классической архитектуры¹. Самобытность его произведений состояла в том, что он стремился передать внешний облик, точную фотографическую репродукцию того или иного сооружения и одновременно воспроизвести то впечатление, которое производит архитектура на человека, здесь и теперь созерцающего этот памятник. В результате Атже удалось создать цикл произведений, в которых классическая архитектура Франции предстает не как набор изящных предметов, а как живое свидетельство художественной культуры, связывающей прошлое и настоящее. Э. Атже удалось «понять и интерпретировать визуальным языком сложные, древние, но и сейчас живые традиции культуры»².

Так же точно в произведениях другого мастера фотографии Эдварда Стайхена обращение к памятникам архитектуры не преследует цели лишь репродуцировать худо-

¹ Имеется в виду широко известный фотографический цикл Э. Атже, посвященный архитектурным памятникам Версаля.

² Szarkowski J. Op. cit., p. 64.



Э. Стайхен. Колонны Парфенона (1921)

жественные достижения этого вида искусства. Он находит в архитектурном сооружении то, что может обогатить собственно фотографическое видение действительности, ее язык.

Снимая великий памятник древнегреческой архитектуры — Парфенон, Стайхен не стремится дать лишь точное фотографическое свидетельство о нем. Главное, что его волнует, — это передача живого впечатления от грандиозности сооружения, его общечеловеческой значимости.

На снимке Стайхена «Колонны Парфенона» мы видим храм в атмосфере реального пространства и времени, как бы ощущаем его живое присутствие. Одновременно снимок Стайхена, хотя он и сделан в 1921 году, служит великолепным образцом использования не живописного, а собственно фотографиче-

ского языка, когда активная деталь способна заменить целое. «Такой подход придал новую широту и простоту фотографическим решениям и, что также важно, очертил круг новых поэтических проблем, связанных с переходом к новому значительному содержанию»¹.

Такой же творческий подход мы находим в работах Эдварда Уэстона и Пола Стрэнда. Э. Уэстон прославился своими попытками создать с помощью фотографии «органическую скульптуру», а П. Стренд сделал знаменитую серию «микрорейзажей». Их работы «Торс Нейла» и «Гриб и трава» демонстрируют нам возможности такого элемента фотографического языка, как *крупный план*. Уяснение той роли, которую играют в фотографическом творчестве проблемы света, перспективы, движения, стали той основой, на которой складывалось представление о языке фотографии как о целостной системе, в которой принципы композиционной (пространственно-временной) организации кадра оказываются неразрывно связанными с особыми приемами съемки. Пожалуй, наиболее точно об этом сказал В. Пудовкин в своей известной статье «Время крупным планом», написанной в начале 30-х годов. Он писал: «Как схватить, как передать то полное и глубокое ощущение действительных процессов, которое дважды поразило меня сегодня? Я мучился по дороге домой, бросаясь мыслью из стороны в сторону, схватывая и отбрасывая, пробуя и разочаровываясь. И вдруг наконец нашел! Я понял, что всматривающийся, изучающий, впитывающий в себя человек прежде всего в своем восприятии изменяет действительные пространственные и временные отношения: он приближает к себе далекое и задерживает быстрое. Я могу, внимательно всматриваясь в далекий предмет, видеть его лучше, чем близкий. Так пришел в кино крупный план, отбрасывающий лишнее и сосредоточиваю-

щий внимание на *нужном*. Так же можно поступить и со временем. Сосредоточиваясь на детали процесса, я относительно замедляю ее скорость в своем восприятии. Вспомните многочисленные описания ощущений людей, внезапно столкнувшихся с быстро приближающейся к ним опасностью. Налетающий поезд кажется в последний момент на мгновение застывшим...»¹.

Из сказанного ясно, что крупный план с огромной выразительной силой передает динамику реальных жизненных процессов, как бы оживляя мертвый механический слепок — техническую репродукцию действительности. При этом в сознании человека происходит скачок из пространства во время, обращает его взор за пределы снимка и позволяет увидеть воспроизведенный на снимке реальный объект как часть жизненного процесса, как событие. В этом секрет той почти «античной» чувственной достоверности, с которой воспроизводятся на снимках Э. Уэстона и П. Стрэнда человеческое тело и предметы природы.

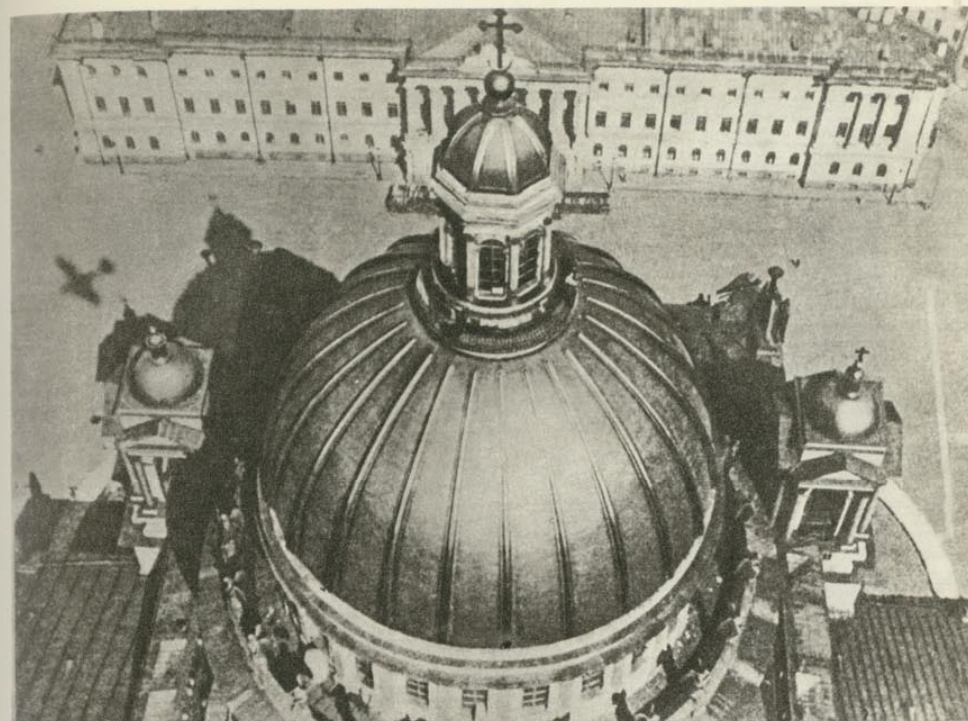
Творчество выдающегося советского фотохудожника Александра Родченко служит примером глубоко новаторского и продуктивного переосмысления изобразительной традиции, которое привело к подлинным открытиям в области фотоязыка.

Ни у одного из мастеров западной фотографии мы не находим в 20-е годы столь четко выраженного и осмысленного стремления связать смелые эксперименты в области фотографической формы с решением проблем содержания в фотографическом творчестве. Родченко писал: «...мы должны найти, ищем и найдем новую (не бойтесь!) эстетику, подъем и пафос для выражения наших новых социальных факторов»².

Искусство Родченко глубоко реалистично по своему методу и пафосу. Оно до сих пор

¹ Пудовкин В. С. Соч. в 3-х т., т. I. М.: «Искусство», 1974, с. 152.

² «Сов. фото», 1979, № 7, с. 12 [публикация Н. Лаврентьева].



является одним из наиболее ярких образно-публицистических и образно-художественных свидетельств эпохи построения социализма в нашей стране, таким же ярким, как и поэзия его великого друга Владимира Маяковского. Произведения Родченко передают новое, своеобразное видение действительности, мировосприятие и мироощущение, свойственные человеку в век научно-технического прогресса и великих социальных преобразований. Язык фотографии для него не просто новый выразительный прием, а форма, наиболее адекватная жизненному содержанию.

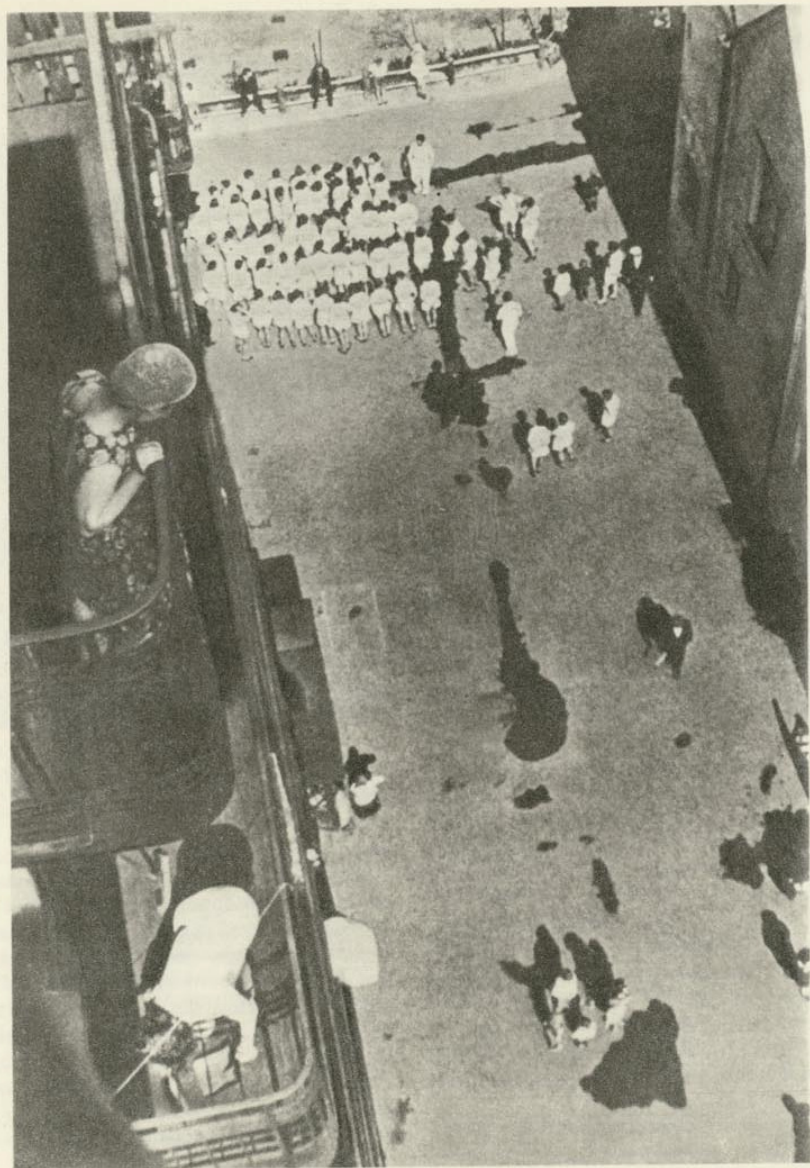
«Мы должны экспериментировать», — говорил Родченко, — но не ради самого эксперимента. Он подчеркивал, что фотограф дол-

Б. Игнатович. Купол Исаакиевского собора (1933)

жен научиться «по-новому видеть», это необходимо не только для того, чтобы передать внешние приметы современной жизни (город, завод, пароходы, аэропланы и т. д.). «Снимок с вновь построенного завода для нас не есть просто снимок здания. Новый завод на снимке не просто факт, а факт гордости и радости индустриализации Страны Советов, а это надо найти «как снять»¹. Знаменитые ракурсные, предельно динамичные фотоконпозиции Родченко рождались не как дань увлечению формой, а в поиске

¹ «Сов. фото», 1979, № 7, с. 12.

¹ Szarkowski J. Op. cit., p. 76.



того, как снять, чтобы создать образ, достойный по масштабу и глубине современной эпохи.

Говоря о «революции в фотографии» и о ее влиянии на сферу изобразительного искусства, Родченко ни на мгновение не сомневался, что это предопределено революционными преобразованиями в общественной жизни и в сознании конкретного человека. Только с этих позиций можно правильно понять рассуждения Родченко о характере фотографического видения. «Всякое новое «увидение» вызывает революцию... Нужно больше ездить и видеть новое, чтобы научиться видеть у себя под носом... Мы не видим то, что смотрим. Мы не видим замечательных перспектив-ракурсов и положений объектов. Мы, приученные видеть привычное и принятое, должны раскрыть мир видимого (курсив мой. — Г. П.)...»¹. Родченко указывает на то, что это стремление фотографии раскрыть мир видимого требует по-новому решать и проблему композиции, ни в коем случае не дублируя живопись. Эта мысль мастера чрезвычайно глубока и плодотворна, так как показывает, что и с точки зрения формы произведения фотографии отличны от живописи. Такой элемент фотографического языка, как ракурс, должен быть понят и использован не для показа, а для раскрытия мира видимого, для художественного проникновения в смысл явлений.

Наиболее существенная черта творчества Родченко — органическая слитность в нем документальных и художественных аспектов. Можно с полным основанием утверждать, что в советской фотографии он — один из ярких представителей творческого репортажа. Многие произведения Родченко демонстрируют богатейшие образные воз-

¹ «Сов. фото», 1979, № 7, с. 13.

А. Родченко. Сбор на демонстрацию (1928)

можности фотокадра. В таких снимках, как «Сбор на демонстрацию», нас и сегодня поражает не только перспектива-ракурс, но прежде всего то удивительно емкое, жизненное и образное содержание, которое вмещает этот кадр благодаря новому видению композиции. Эта фотография менее всего картина, она несет живое ощущение времени, эпохи, события. Вместе с тем это не просто свидетельство истории — снимок удивительно точно передает новый взгляд на мир и мироощущение, которое было свойственно 30-м годам — эпохе построения социализма в нашей стране.

Создание подобных произведений было немыслимо без понимания фоторепортажа как способа мышления подлинного фотохудожника. Высказывания мастера свидетельствуют о том, что вопреки ходячим предрассудкам своего времени, низводившим репортаж до уровня «низшего» жанра фотоискусства, Родченко отстаивал совершенно противоположную точку зрения. Он писал: «Проблема фоторепортажа, наверное, будет интересовать фотографов во все времена. Несмотря на то, что «фоторепортаж считается в фотографии чем-то низшим», «это прикладное и низшее в силу конкуренции журналов и газет, в силу живой и нужной работы, когда нужно снять во что бы то ни стало, при всяком освещении и точке зрения, и проделало революцию в фотографии... Нужно, чтобы репортер мыслил и на разовой съемке...»¹.

Родченко начинал свой путь как художник, и в его творчестве ощущается явная связь с изобразительной художественной культурой. Это выражается в тонком художественном вкусе при решении пластических задач, изяществе и законченности пространственных построений, свободном владении формой, линией, тональными соотношениями, в ясном и последовательном развитии образной мысли. Связь с этой изобразитель-

¹ «Сов. фото», 1979, № 7, с. 13.

ной культурой ни в коей мере не замутняется самыми неожиданными ракурсами. Но вместе с тем творческий опыт прошлого используется мастером для выявления образных возможностей собственно фотографического языка.

Природа фотографического творчества. Фотография и кинематограф [Анализ теоретических концепций]

*Человек, который смотрит на жизнь
через глазок фотоаппарата, в конечном
счете глядит через него в историю...*

К. Симонов

Исследование образного языка, если оно носит не только формальный, но и содержательный характер, требует его анализа и как способа воплощения образной мысли. В полной мере образные возможности фотографического способа воспроизведения действительности, а также и языка фотографии реализуются в функционировании всей системы технических искусств.

Фотография развивается как новая форма образной культуры, как новый род творчества только во взаимодействии с кино и телевидением.

Из всех технических искусств наиболее активно и быстро развивалось кино и первым из них достигло своей творческой зрелости. Этим объясняется тот факт, что наиболее фундаментальные исследования образных возможностей фотографии были предприняты именно теоретиками кино.

Одним из первых исследователей фотографии был теоретик кино француз Луи Деллюк. Важное место отводится ей и в трудах таких выдающихся представителей кинотеории, как Вс. Пудовкин, Д. Вертов, А. Базен, З. Кракауэр.

В ходе изучения взаимосвязей фотографии и кино были предприняты попытки сформулировать важнейшие проблемы ее теории,

определить характер связи фотографии с традициями художественного реализма; природу ее образности; взаимодействие в ней эстетических, технических, документальных, художественных и информационных моментов.

В настоящее время природа фотографической образности не может быть охарактеризована достаточно полно вне обращения к материалам кинотеории.

Фотогения и киноправда (Л. Деллюк, Вс. Пудовкин, Д. Вертов). Первой серьезной попыткой осмысления роли фотографии как источника новых технических искусств была книга Луи Деллюка «Фотогения кино», опубликованная в Париже в 1920 году.

По мысли Деллюка, с эстетической точки зрения кино является развитием фотографии. Эстетическую же значимость фотоизображения Деллюк видел в ее способности «запечатлеть мимолетную материальную жизнь, жизнь в ее наибольшей эфемерности»¹.

В образной, эссеистской форме рассматривает Деллюк образно-художественный потенциал, заключенный в моментальном фотокадре: «Вот что меня восхищает, — пишет он, — согласитесь, не поразительно ли? — вдруг, невзначай увидеть на пленке, или пластинке, что какой-то прохожий, случайно схваченный объективом, обладает редкой для него выразительностью, что госпожа Х... в разрозненных кусках таит тайну ей неведомых классических поз, что деревья, вода, ткани, животные, чтоб показать обычный их ритм, обладают рядом различных движений, выявление которых нас так волнует.

Гораздо менее притягательна фотография, когда хотят сделать из нее искусство. Все эти позы, все эти словно замороженные лица перед аппаратом — это окаменевшая жизнь, это уже больше не жизнь.

¹ Деллюк Л. Фотогения кино. М., «Новые веки», 1924, с. 22—23.

Однако временами приятно бывает видеть хорошо продуманные композиции»¹.

Подлинным искусством фотография становится тогда, когда она сливается с «непредвиденностью гения». Взятая сама по себе, фотография лишь помогает нам уяснить красоту самой действительности. Снимок, обладающий художественными качествами, дает нам не мертвый слепок действительности, а помогает обнаружить в ней, в ее предметах, вещах, событиях, деталях особое свойство — фотогеничность.

Из рассуждений Деллюка довольно трудно понять, что он имеет в виду конкретно под фотогеничностью реальных объектов, но приводимые им многочисленные примеры позволяют сделать некоторые выводы. Фотогеничны прежде всего те объекты, которым присущ ритм, реальное движение, пульс живой жизни современной эпохи — все то, что воспринимается нами как событие, в чем явственно ощутимо биевание времени: локомотив, океанский пароход, железная дорога... по характеру своей структуры фотогеничны. Всякий раз, когда на экране бегут кадры «киноправды», показывающие нам движение флота или корабля, зритель вскрикивает от восторга... Это нравится, потому что это фотогенично. По этой же причине фотогенично человеческое тело, не лицо, а характер лица, чистый прозрачный свет, зрелища, полные света и экспрессии, и т. д.

«Из этих мимолетных впечатлений фотографии, впечатлений, схваченных на лету, — пишет Деллюк, — исходит какая-то особая ослепляющая сила»².

Деллюк пишет, что фотография и в особенности кино способны гармонизовать современного человека с эпохой, современной цивилизацией.

¹ Деллюк Л. Фотогения кино, с. 19—20.

² Там же, с. 21.

Э. Стайхен. Чарли Чаплин (1921)



Вводя понятие *фотогении* (и тем неразрывно связывая фотографию и кино), Деллюк стремится подчеркнуть единство в фотографическом творчестве технических и эстетических аспектов, традиций и современности. Он оценивает негативно попытки превратить фотографию в орудие бессмысленного фиксирования и в вариант живописи (он называл подобные вещи «рембрандтизмами»).

Весьма прозорливыми кажутся сегодня и суждения Деллюка о документальной силе фотографии, о той жизненной правде, которую несет в себе фотографическое свидетельство о событиях реальной жизни.

Разумеется, книга Деллюка еще не дает достаточно четкого понимания специфики образного мышления в фотографии, и это было отмечено В. И. Пудовкиным в его статье «Фотогения», написанной в связи с выходом книги Деллюка на русском языке¹. Стремясь прояснить понятие фотогении, Пудовкин приходит к важнейшему выводу теории кино и фотографии — к понятию *пространственно-временного ритма*, в котором фиксируется основной принцип композиции произведения фото- и киноискусства. Пудовкин писал: «Простой и отчетливый ритм — пространственный в форме и временной в движении».

Не здесь ли заключается основа фотогении? Все, что просто, ясно и отчетливо в своей пространственной ритмической конструкции, всякое движение, ясно и просто организованное в пространстве и времени, будут непременно фотогеничны... Город, городские улицы, особенно западные, железнодорожные мосты, паровозы, автомобили, машины и т. п. Все упомянутое целиком отвечает требованиям критерия².

¹ Пудовкин писал: «Многое из сказанного им (Деллюком. — Г. П.), по существу, верно или «почти верно», но все сплошь изложено в корне индивидуалистично и поэтому в такой форме неприемлемо» (Пудовкин В. С. Собр. соч. в 3-х т., т. 1, с. 90).

² Там же, с. 93.

Верность этих рассуждений Пудовкина целиком подтверждается историей фотографического творчества. Так, именно город, улица явились теми характерными фотографическими объектами, работая с которыми фотомастера учились и специфике фотоязыка и своеобразию образного мышления. Снимки улиц делались, как свидетельствует Дж. Жарковский, с 50-х годов XIX века, но особенно активизируется интерес к этим объектам с появлением сухих пластинок и моментальной съемки. Начиная с 80-х годов фотографирование улиц становится *событийной* съемкой. При этом «визуальная анархия» улицы трансформировалась в нечто подобное театру. В результате такой эволюции фотокадр наполнялся внутренним динамизмом, обретал не только пространственный, но и временной ритм.

В 1932 году Пудовкин пишет статью «Время крупным планом». В ней он делает новый шаг к осознанию законов пространственно-временной композиции в фотографии и кино. Он связывает проблему диалектики пространства и времени в технических искусствах со скоростью съемки. Для него движение, снятое с большой скоростью, не трюк, не формальный прием, а важнейшее средство, с помощью которого можно преодолеть «убожество... дрянных фотографий», возможность *показать время* крупным планом. «У крупного плана времени» огромная «будущность»¹. Эти слова выдающегося режиссера и одного из основателей теории кино содержат глубокое проникновение в природу фото- и кинообраза. По существу, техника искусства, опирающегося на крупный план времени, открывала путь к созданию образа исторического времени. В зеркале этого искусства история видится человеку по-новому. Она перестает быть для него суммой сюжетов, выступает живой связью времен, нитью, протянутой из прошлого в будущее.

¹ Пудовкин В. С. Собр. соч. в 3-х т., т. 1, с. 154.

С проблемой времени связаны все формы ритмического решения в фотографии: повторяемость (документальный ритм), ритмическое соотношение целого и части (ритм как эстетическое свойство), выразительный ритм (несущий определенный смысл). Все эти формы дают нам время крупным планом. Идею Деллюка о связи фотогении с киноправдой своеобразно интерпретировал новатор киноискусства Дзига Вертов. Термин Деллюка «киноправда» приобретает в его концепции новый смысл.

По мнению Вертова, принцип «фотографического документализма» позволяет не только уловить прекрасное в самой физической реальности, но открывает нам поэзию и красоту социальной борьбы и исторических преобразований. Вертов — подлинный поэт *истории*. Одна из главных идей киноправды Вертова, которая весьма близка творчеству Родченко, — это отказ посредством фотографического документализма от инсценировок, которые способны вызвать лишь недоверие масс. В контексте стремления Вертова и Родченко связать воедино решение эстетических и идеологических задач следует понимать и провозглашенный Вертовым в 1923 году лозунг: «Да здравствует жизнь как она есть!» Этот подход к жизни не созерцателя, а революционера позволил ему по-новому взглянуть на возможности фотографического способа воспроизведения действительности для решения художественных проблем.

Вместе с тем не вызывает сомнения, что концепция Вертова несла на себе печать влияния эстетических установок «левого» искусства, в которых, в частности, абсолютизировалась и роль фотографии в развитии современного изобразительного искусства. В этом отношении весьма показательны не только взгляды ЛЕФА, с которым он был связан, но и документы объединения «Октябрь» в той их части, где речь идет о фотографии. В программе фотосекции «Октября» мы читаем: «Фотография сыграет



Э. Стайхен. Актриса Глория Свенсон (1924)

громдную роль в деле формирования пролетарского искусства, вытесняя отжившую технику старых пространственных искусств и обслуживая идеологические потребности пролетариата»¹. Но, в полной мере осознавая те крайние формы, в которых выражали свои идеи представители левого искусства, следует отдать должное тому, что в творческих экспериментах наиболее выдающихся мастеров, связанных с этим движением, мы находим и подлинные открытия в области художественного языка новых искусств и своеобразный характер развития образно-художественной мысли. Вертов не только исследовал выразительные возможности ракурса, крупного плана, ритма, ему принадлежит глубокая мысль о том, что реше-

¹ «Советское искусство за 15 лет». Сб. материалы и документы. ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1933, с. 614.

ние образных задач в технических искусствах неотделимо от процесса образного документирования истории так же точно, как неотделимо оно и от технического репродуцирования физической реальности. Однако ни то, ни другое не может быть целью искусства. Его действительная цель — *творение киноправды*, которая является не чем иным, как образно-художественным аналогом *ленинской правды*, или правды самой истории. Исследование образно-художественных возможностей репродукционной техники связано в 30-е годы с именами еще двух крупных теоретиков фотографии и кино — Вальтера Беньямина и Эрвина Пановски.

Фотография и технический прогресс (В. Беньямин). Известный немецкий литературовед и теоретик культуры Вальтер Беньямин — один из основателей франкфуртской философской и социологической школы. По идейным убеждениям был антифашистом. В своих работах Беньямин подвергает резкой критике те стороны буржуазной действительности, которые пагубно сказываются на развитии искусства, приветствует достижения социалистической художественной культуры в СССР, в частности советского киноискусства. Постоянно обращается Беньямин и к теоретическому наследию марксизма. Однако в целом его теория культуры и эстетическая методология далеки от марксизма. И тем не менее в статьях В. Беньямина «Краткая история фотографии» (1931 г.) и «Произведение искусства во времена его технической репродукции» (1936 г.) мы встречаем если не решение, то постановку тех проблем развития фотографии и кино¹, которые не потеряли актуальности и до наших дней.

¹ Анализ теории фильма у В. Беньямина см. в работах: Вейцман Е. Философия кино. М., «Искусство», 1978; Краснова Г. О теории фильма Вальтера Беньямина. — В кн.: Актуальные проблемы зарубежного кино. М., «Искусство», 1979, с. 22—42.

Фотографию Беньямин рассматривает как особый способ репродуцирования действительности и искусства, возникновение которого было обусловлено не связью с художественной традицией изящных искусств, а научно-техническим прогрессом и приобщением масс к сфере художественной культуры.

По мнению немецкого теоретика, фотография — первое «действительно революционное средство воспроизведения (родившееся вместе с идеями социализма)». Появление фотографии имело двойное значение для судеб мировой художественной культуры. Фотографическое репродуцирование стало средством обновления человечества, так как изменило социальную функцию искусства. Традиционное искусство функционировало в ритуале, было на службе культа — идола, красоты, бога. Уникальность произведения искусства как нельзя лучше отвечает этой ритуальной функции искусства, которую Беньямин называет «паразитической». Вместе с тем «уникальность произведения искусства идентична его существованию в системе определенных традиций»¹. Поэтому утрата в процессе репродуцирования момента уникальности подлинника равносильна разрыву с традицией. Вместе с утратой уникальности и разрывом с традицией исчезает и ритуальная функция искусства. Ее место занимает функция политическая. Современное искусство, пишет Беньямин, функционирует не в ритуале, а в политике², так как процесс репродуцирования искусства связывает его с массовыми движениями современности. Исходя из мысли о тождестве *природы и функции* искусства, Беньямин приходит

¹ Benjamin W. Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur. Verlag Philipp Reclam in Leipzig, 1970, S. 381.

² Ibid., S. 382.

Д. Ланг. Депрессия. США (1933)



к выводу, что с возникновением фотографического способа репродуцирования изменяется сам характер искусства, его природа. В этом выводе теоретика ощутимы метафизика (сведение общего — природы искусства к частному — его функциям) и вулгарный социологизм (идея политизации искусства).

Замена ритуальной функции искусства «политической» становится возможной только потому, что фотографический способ репродуцирования реальности и искусства обладает специфической особенностью. Она состоит в том, что в процессе фотографического репродуцирования объекты природы, события социальной жизни и человеческая индивидуальность, произведения искусства утрачивают свою ауру.

Понятие ауры является ключевым в той концепции фотографии и кино, которую пытается создать Беньямин. Аурой обладают, по мнению теоретика, и объекты природы (если речь идет об их живом созерцании), и произведения искусства (если они уникальны), и кинозрелище (если оно идентифицировано в момент восприятия с реальным физически существующим пейзажем, событием, человеком). Таким образом, наличие ауры предполагает временное тождество явления, воспринимаемого чувствами или изображенного в произведении искусства, и его образа, возникающего в сознании человека. Аура наличествует лишь там, где объект природы или произведение искусства даны в его неповторимости здесь и теперь, когда время его физического существования как бы совпадает со временем нашей собственной сиюминутной жизни. По мнению Беньямина, все традиционные искусства носят ауротический характер. Он утрачивается по мере развития в искусстве техники репродуцирования. Последний удар наносит ауре использование фотографической техники репродуцирования действительности и искусства. «Поразительное развитие современных технических средств

обещает, — пишет Беньямин, — в недалеком будущем глубокие перемены в древней индустрии прекрасного»¹.

Однако что же нового привносит фотографический способ репродуцирования в искусство? Что дает ему это очищение от ауры? Оно связано прежде всего с новым, более глубоким взглядом на проблему времени в искусстве. Время перестает в нем быть одномерным, обретает структурный, сложный характер. «Несмотря на все искусство фотографа и продуманное положение его модели, мы испытываем непреодолимую потребность найти на фотографии хотя бы проблеск случайности, «здесь» и «теперь» ушедшей действительности, найти невидимое место, где давно прошедший миг еще и сегодня указывает на будущее, которое мы можем заново открыть, заглянув в прошлое. Создается впечатление, что перед камерой позирует другая натура, не та, что является нашему взору: она предстает по-иному прежде всего потому, что камере открываются те объекты, которые остаются вне поля зрения человека. Обычно человек отдает себе отчет о своей позе лишь в самых общих чертах и мало что знает о ней в ту долю секунды, когда он запечатлен на фотографии»².

В этой части своих рассуждений Беньямин дает достаточно глубокое (если абстрагироваться на мгновение от его общей, неверной методологической установки) истолкование той технической основы, на которой возникает образ как в фотографии, так и в киноискусстве. Той основы, на которой техническая репродукция действительности может стать «фотодокументом»

¹ Benjamin W. Lesezeichen, S. 373.

² Benjamin W. Kleine Geschichte der Photographie, S. 71—72.

На русском языке опубликованы работы В. Беньямина: Произведение искусства в эпоху его технической репродукции. — В кн.: Теория и эстетика кино. Вып. 6. М., НИИ Госкино СССР, 1976; Малая история фотографии. — «Фотография-78». Прага, «Орбис», № 1—2.

и своеобразным материалом для образного творчества.

В ходе фотографического репродуцирования улавливается не только мгновение реальной жизни. Благодаря этому процессу мгновенного фиксирования действительности, фаз ее реального движения происходит как бы развертывание фотографируемого явления во времени. В результате фоторепродукция перестает быть для нас лишь свидетельством какого-то внешнего по отношению к нему процесса. Становится «видимой» его собственная история, его прошлое, настоящее и будущее, дается образная характеристика его собственного развития.

Это обстоятельство, рассмотренное в более широком, чем у Беньямина (абсолютизирующего роль фотографической техники), плане, имеет весьма важное значение для понимания тех процессов, которые происходят в современной художественной культуре. Точности ради следует отметить, что в ряде случаев и в работах Беньямина имеет место выход на эти проблемы. В частности, весьма интересна его попытка связать проблему использования фотографической техники в современном кино с проблемой интеграции научной и художественной форм познания действительности. Так, рассматривая те преимущества, которые дает применение новой техники воспроизведения действительности в кино, он замечает: «Благодаря этому кино особенно способствует взаимопроникновению искусства и науки. И в этом, пожалуй, главное его значение»¹.

В работах Беньямина затронута в связи с исследованием фотографического способа репродуцирования действительности еще одна чрезвычайно важная и актуальная проблема современного искусства. По мнению теоретика, тот образ человека, который был создан в традиционном искусстве

¹ Benjamin W. Lesezeichen, S. 396.



А. Стиглиц. Художница Джорджия О'Кифф

и наиболее полно воплощен в жанре индивидуального портрета, — последний рубеж, на котором держится культовая ценность искусства.

«В фотографии ценность выставочная начинается теснить ценность культовую по всему фронту»¹, что предопределило в ней эволюцию портретного жанра и новый подход к созданию образа человека. В ранней фотографии жанр портрета занимал ведущее место и имел своим истоком те фотоизображения «далекой и умершей любви», которые каждый стремился сохранить в семейном альбоме. Портретную фотографию

¹ Benjamin W. Lesezeichen, S. 384.

Беньямин называет последним прибежищем ауры. «Но там, где человек «уходит» из объектива, там впервые выставочная ценность отодвигает на задний план ценность культовую». Этот «уход» человека из фотографии и из искусства, опирающегося на фотографическую технику, Беньямин трактует слишком буквально, приводя пример фотографий Атже, снимавшего пустынные парижские улицы. Однако мысль его глубже, чем приведенные в ее подтверждение примеры.

Дело в том, что начиная с конца XIX века реалистическое искусство уже не могло ограничиваться и не ограничивалось лишь созданием образа человека в том смысле, в каком это делалось в древнем искусстве, в эпоху Возрождения и даже в искусстве классического реализма, воплощавшем в своих творениях или эстетический идеал Человека, или типические характеры, действующие в типических обстоятельствах. Наряду с тем, что в нем решается проблема эстетического идеала и создания типических характеров, намечается и новый подход к художественному исследованию человека. Современные теоретики связывают этот новый подход с понятием типологизации. Советский философ и эстетик А. Гулыга в связи с этим пишет: «Отказ от типизации не всегда означает разрушение художественного образа. Последний может видоизменяться, стать *типологическим*... Типологический образ в искусстве — своего рода контурное изображение. Оно схематичнее типического образа, но зато более емкое. Конкретность при этом не исчезает, она только теряет долю наглядности. ...Типический образ ближе к чувственной конкретности, типологический — к понятийной»¹.

Попытки создавать с помощью фотографии типологические образы имели место доста-

точно давно. Примерами могут служить снимки 30-х годов немецкого фотографа Августа Сандера, пытавшегося создать фотографический «портрет» немецкой нации, и американца Уолкера Эванса, представителя социальной фотографии. Его известный снимок «Грошовая картинка показывает Саваннах. Штат Джорджия» — фотография, сделанная через стекло витрины провинциального фотографа. «Это сокращенный каталог, — пишет Д. Жарковский, — американской физиогномики, костюма, стиля, нечто вроде составного автопортрета американцев, как они себя воспринимали в 1936 году»¹.

В послевоенный период коллективный «портрет» Человечества попытается создать Э. Стайхен в своей выставке «Род человеческий».

Но, пожалуй, самое грандиозное решение этой задачи мы находим в советском фоторепортаже 30—40-х годов, который создал замечательный по своей жизненной достоверности и масштабу коллективный портрет советского человека — строителя социалистического общества и борца с фашизмом. Многие фотопортреты этих лет не ассоциируются в восприятии с индивидуальными людьми, но не утрачивают от этого своей конкретности и жизненной достоверности. Таковы «Никита Изотов» М. Маркова, «Мы за колхоз!» А. Шишкина, «Бригадир молодежной бригады» А. Шайхета, «Комбат» М. Альперта, «Политрук продолжает бой» И. Шагина.

Подобные фотопроизведения стали источником того расцвета репортажного фотопортрета, который наметился в конце 50-х и в 60-е годы.

При всей плодотворности идей Беньямина для развития теории фотографии его понимание роли технического момента в фотографии является ошибочным, так как для него «зрелище непосредственной действи-

тельности» обретает «наихудшее значение»¹.

Итак, «наихудшее» зрелище, возникшее в «царстве» техники, по мнению теоретика, несравненно богаче того, которое дает нам живопись и театр. Ни талант, ни творчество, предполагающие наличие творческой фантазии, художественного видения действительности и ее образного художественного осмысления, не играют здесь никакой существенной роли. Главное — это владение новой техникой репродуцирования и соблюдение определенной технологии (монтажа).

С точки зрения Беньямина, источник эстетического (если речь идет о фотографии и кино) следует искать не в художественном образе, а в созерцании чистого изображения физической реальности. Оно получается в результате очищения фоторепродукции от примеси техники, посредством применения киноязыка и монтажа. Художественный язык и художественное мышление используются не для создания образа, а для воспроизведения физической реальности в чистом виде. Эстетическое впечатление, этот «голубой цветок», рождается вне искусства и помимо него.

Техническая воспроизводимость живописных полотен, применение фотографического способа репродуцирования в корне изменяют и отношение масс к искусству; что раньше считалось передовым, кажется отсталым, и наоборот. Восприятие искусства становится коллективным, и если раньше оно было свойственно архитектуре, то теперь пальма первенства переходит к кино. Фотография и кино выступают как средство преодоления той отчужденности между людьми, которая характерна для буржуазного общества. Они расширяют пространство и время нашего бытия. Репродуцирование реальных явлений, событий, произведений искусства уничтожает их ауру, но

вместе с тем делает их доступными для широчайших масс. Выдвижением на первый план не культовой, а выставочной функции художественное значение произведения искусства отодвигается на второй план, а вместе с ним утрачивается и тот ореол, которым был окружен автор, художник, артист. «Публика чувствует себя причастной исполнению лишь настолько, насколько она причастна камере. Она становится как бы на точку зрения камеры...»¹.

Таким образом, возникновение фотографии «революционизирует» искусство не только эстетически, но и социально. В области эстетической оно предопределяет разрыв с традицией художественной классики, в области социальной — разрыв с культом красоты. По существу, это изменяет содержание самого понятия *искусство*, оно интегрируется с другими сферами культуры — наукой и техникой, но прежде всего с политикой.

Беньямин справедливо отмечает, что в современном буржуазном обществе реакционеры стремятся использовать силу эстетического воздействия в целях утверждения буржуазного способа жизни. Фашизм, пишет он, не прочь подменить жизнь ее эстетизацией. С уничтожающей критикой он обрушивается на футуриста Маринетти, проповедовавшего «эстетику» войны и насилия, и эта критика и сегодня звучит актуально. Однако столь прямое увязывание эстетической проблемы с политической борьбой выглядит наивным и обнаруживает непонимание Беньямином не только диалектического характера связи искусства и техники, но и связи эстетики и политической идеологии.

Из всего сказанного ясно, что, по Беньямину, фотография и кино обладают сходной природой, так как основу создания в них образа составляет принцип технического репродуцирования. Разница лишь в том,

¹ Гулыга А. Искусство в век науки. М., «Наука», 1978, с. 20—21.

¹ Szarkowski J. Op. cit., p. 116.

¹ Benjamin W. Lesezeichen, S. 393.

¹ Benjamin W. Lesezeichen, S. 387.



Л. Хайн. Мальчики-дробильщики. Пенсильвания (1910)

что в фотографии он используется для воспроизведения физической реальности, а в кино — прежде всего для игры актера. Игра исполнителя, пишет Беньямин, передается с помощью техники, что делает кино антиподом сцены. Все особенности, которые характеризуют развитие искусства в век технической репродуцируемости, проявляются и в кино. Интересно отметить и то обстоятельство, что Беньямин, анализируя проблему репродуцирования, улавливает связь между логикой исторического развития литературы и возникновением новых искусств. «Все сказанное без долгих оговорок, — заключает теоретик, — можно распространить на кино, где сдвиги, подготавливавшиеся в литературном деле столе-

тиями, произошли в течение десятилетия. Ибо в практике кино, русского в особенности, эти сдвиги уже реализованы. Часть исполнителей, с которыми мы встречаемся в русском фильме, не являются исполнителями в принятом смысле слова. Это просто люди, которые изображают самих себя, и в первую очередь в трудовом процессе»¹. В качестве примера Беньямин ссылается на фильм Д. Вертова «Три песни о Ленине».

Наряду с уже отмеченными концепция Беньямина таила в себе и еще одну опасность. Будучи доведенной до конца, его мысль об определяющей роли принципа технического репродуцирования в развитии современной художественной культуры неизбежно должна была привести

¹ Benjamin W. Lesezeichen, S. 392.

к отказу от принципа реализма, к идее «онтологии фотографического образа», которая будет развита впоследствии А. Базеном. Но сам Беньямин счастливо избегает этой опасности, так как отдает должное проблеме монтажа в кино и репортажа в фотографии и проблемам специфики их языка и способа образного мышления. При всей односторонности своих взглядов Беньямин принадлежит той эпохе в развитии теории технических искусств, когда односторонность суждений рождалась в попытках исследовать новые аспекты в развитии художественной культуры, а не была следствием идеологических спекуляций. В послевоенный период в кинотеории вновь проявился... интерес к исследованию фотографической основы кинообраза. Это было обусловлено усилившимся влиянием научно-технического фактора на всю сферу художественной культуры в результате превращения НТР в один из определяющих факторов современного общественного развития. Не менее важное значение имел и так называемый «документальный взрыв», который был вызван не только колоссально увеличившимся потоком информации, но и тяготением широких масс к фактическому, документально точному освещению событий социальной жизни в условиях резко обострившейся идеологической борьбы.

О документальной природе фотографии (М. Ромм, А. Довженко). В современных исследованиях кино и фотографии проблема использования фотографической техники и проблема документализма неразрывно связаны между собой. Эта связь многим видится настолько тесной, что характер ходячего предрассудка приобрел определение фотографии как «реалистического» по своей природе искусства.

В свою очередь проблема документализма ставится в настоящее время достаточно широко. Она уже не связывается только с эмпирическим описанием документальных форм и жанров фотографии и кино, а рас-

сматривается как общеэстетическая и общехудожественная проблема. Особенно ярко выразил эту мысль М. И. Ромм. Он определял тенденцию сближения игрового и документального кино, «тягу к документальности» как «самое передовое и самое перспективное из всех направлений искусства»¹.

Многие современные теоретики считают, что документальный момент привносит в кино именно фотография. С полной определенностью об этом заявлял и выдающийся кинорежиссер Александр Довженко: «Кино оперирует способом фотографирования, а фотография по природе документальна. Она — изображение действительности, реально, объективно существующей... Стало быть, главным материалом кинематографии является реальная действительность, документальность»².

Фотография и искусство (А. Хаузер, Р. Арнхейм, Э. Панофски). Сходные взгляды развивает и английский теоретик искусства Арнольд Хаузер. В книге «Философия истории искусства» (1963 г.), в разделе, посвященном кино, он рассматривает связь технических, художественных и документальных аспектов. По его мнению, основа связи этих противоречивых моментов — использование фотографического способа воспроизведения действительности. Он пишет: «Фотографическая сущность кино требует соблюдать неизменными некоторые пропорции реальности и давать возможность «голосу природы» звучать более отчетливо, чем в других искусствах, потому что, какими бы «натуралистическими» эти искусства ни были в выборе своих средств, они никогда не смогут выйти за рамки копирования естественных предметов, они никогда не используют эти предметы в сыром, ориги-

¹ Ромм М. И. Из педагогического наследия. М., изд. ВГИК, 1976, с. 27.

² Документальное и художественное в современном искусстве. Сб. М., «Искусство», 1974, с. 47.

без которого немислим творческий процесс не только в кинематографе, но и в фотографии. Эйзенштейн писал: «...в тот период (имеется в виду эпоха строительства социализма в нашей стране.— Г. П.) факт являлся одновременно *образом*. Завертывшееся колесо было не только факт, это был в то же время образ, образное представление о нашей стране, которая выходила из полосы разрухи»¹. Проблема обращения жизненного факта в образ неразрывно связана, по мысли кинематографиста, с умением видеть за ним историческое событие. Представляется, что эта мысль имеет фундаментальное значение для критической оценки онтологической концепции фотографии.

В 50—60-е годы онтологическая концепция фотографии переживает как бы второе рождение. Это было обусловлено рядом обстоятельств и особенностей развития как фотографического творчества, так и художественной культуры в целом. Непосредственным поводом, вызвавшим на Западе интерес к этим проблемам, поставленным еще в 20-е и 30-е годы, было развитие неореалистического направления в кинематографе. Огромный успех итальянского неореализма оказал заметное влияние на развитие искусствovedческой мысли. Чтобы представить себе хотя бы в общей форме характер этого влияния, необходимо вспомнить творческое кредо этого художественного направления. Оно четко выражено одним из основателей итальянского неореалистического кинематографа Чезаре Дзаваттини: «Речь идет о том, чтобы жизни человека, каждой минуте его существования придать значение исторического события»².

Успехи неореализма обострили интерес к проблеме обращения реального жизнен-

ного факта в образ, а в дальнейшем стимулировали творческие эксперименты и дискуссии в области соотношения документальных и художественных аспектов в искусстве. Одновременно начинается углубленное исследование творческого эксперимента реалистической литературы конца XIX — начала XX века и достижений советского революционного кинематографа, на которых учились многие видные представители итальянского неореализма.

На Западе в эти же годы возникают попытки интерпретировать достижения неореалистического кинематографа и связанную с ним эстетическую и теоретическую проблематику в духе норм и принципов буржуазной эстетики (прежде всего позитивистской). Эти попытки явились одной из важных причин, поставивших в центр внимания кинотеории проблему фотографии. Другой важной причиной, обусловившей интерес к проблемам фотографического творчества, были особенности развития этой формы деятельности в период второй мировой войны и в послевоенное время. Беспрецедентное по своим масштабам, жестокости и тяготам сражение с фашизмом не могло не сказаться отрицательно на традиционных формах искусства, и вместе с тем оно стимулировало развитие его публицистических и документальных форм и репортажных жанров. Этим объясняется то, что в этот период огромный шаг вперед делает документальная и репортажная фотография. Общеизвестен и общепризнан гражданский и творческий подвиг советских военных фоторепортеров, большинство из которых в послевоенный период возглавили советскую творческую фотографию, внесли весомый вклад и в развитие мировой фотографической культуры. Немалую роль в укреплении повсеместного интереса к проблемам фотографического

и кино по отношению к традиционным искусствам достигается ценой отказа их от связи со всяким художественным стилем, т. е. от связи с художественной традицией. Это противопоставление технических искусств художественной традиции, пожалуй, наиболее слабое место во всей онтологической концепции.

Американский эстетик Александр Сесонски справедливо заметил в статье «Эстетика кино», что эта, по его мнению, «единственная значительная теория, которая дарует кино независимость от традиционных искусств, сама порою кажется настолько независимой, что попросту отрицает, что кино — это искусство. Эта точка зрения исходит из того факта, что кино развилось из фотографии»¹.

Реальная жизнь как материал киноискусства. Факт и образ (Л. Кулешов, С. Эйзенштейн). Здесь следует отметить, что основное положение онтологической концепции — утверждение о том, что фотография и кино непосредственно обращаются к самой действительности, — неоригинально. Подобные мысли были высказаны известным советским кинематографистом Л. Кулешовым еще в 1920 году в статье «Натура, вещь, натурщик». Кулешов утверждал: «...вопреки закону о том, что искусство как таковое ничего не имеет общего с жизнью и черпает из нее только основной материал, который может произвольно использоваться, кинематография строится на совершенно обратном принципе. Жизнь во всех ее проявлениях, подлинная реальность ее является нашим материалом, и мы посредством монтажа и технических особенностей претворяем реальность в искусство... Таким образом, вопреки всем искусствам, кинематограф пользуется непосредственной жизнью, но отнюдь не является ее воспроизведением,



А. Шайхет. Бригадир молодежной бригады (30-е годы)

а ломает ее, претворяет ее *кинематографическими творческими процессами*¹. Фотографическая природа кинематографа не противостоит в концепции Кулешова художественной традиции, а оказывается посредством монтажа (понятого как особый способ художественного мышления) органически с ней связанной.

Эта мысль развивается в работах советских кинематографистов, затрагивавших вопрос о связи кино и фотографии (в частности, в уже упоминавшихся рассуждениях М. Ромма и А. Довженко).

Здесь уместно упомянуть слова выдающегося советского кинорежиссера С. М. Эйзенштейна, приоткрывающие тайну обращения жизненного факта в образ, того обращения,

¹ Sesonks A. Aesthetics of Film.—«The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Baltimore, 1974, vol. 33, № 11, p. 51—52.

¹ Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. М., «Искусство», 1979, с. 101.

¹ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., «Искусство», 1964, с. 97—98.

² Дзаваттини Ч. Избранные мысли о кино. М., «Искусство», 1960, с. 27.

без которого немислим творческий процесс не только в кинематографе, но и в фотографии. Эйзенштейн писал: «...в тот период (имеется в виду эпоха строительства социализма в нашей стране.— Г. П.) факт являлся одновременно *образом*. Завертывшееся колесо было не только факт, это был в то же время образ, образное представление о нашей стране, которая выходила из полосы разрухи»¹. Проблема обращения жизненного факта в образ неразрывно связана, по мысли кинематографиста, с умением видеть за ним историческое событие. Представляется, что эта мысль имеет фундаментальное значение для критической оценки онтологической концепции фотографии.

В 50—60-е годы онтологическая концепция фотографии переживает как бы второе рождение. Это было обусловлено рядом обстоятельств и особенностей развития как фотографического творчества, так и художественной культуры в целом.

Непосредственным поводом, вызвавшим на Западе интерес к этим проблемам, поставленным еще в 20-е и 30-е годы, было развитие неореалистического направления в кинематографе. Огромный успех итальянского неореализма оказал заметное влияние на развитие искусствоведческой мысли. Чтобы представить себе хотя бы в общей форме характер этого влияния, необходимо вспомнить творческое кредо этого художественного направления. Оно четко выражено одним из основателей итальянского неореалистического кинематографа Чезаре Дзаваттини: «Речь идет о том, чтобы жизни человека, каждой минуте его существования придать значение исторического события»².

Успехи неореализма обострили интерес к проблеме обращения реального жизнен-

ного факта в образ, а в дальнейшем стимулировали творческие эксперименты и дискуссии в области соотношения документальных и художественных аспектов в искусстве. Одновременно начинается углубленное исследование творческого эксперимента реалистической литературы конца XIX — начала XX века и достижений советского революционного кинематографа, на которых учились многие видные представители итальянского неореализма.

На Западе в эти же годы возникают попытки интерпретировать достижения неореалистического кинематографа и связанную с ним эстетическую и теоретическую проблематику в духе норм и принципов буржуазной эстетики (прежде всего позитивистской). Эти попытки явились одной из важных причин, поставивших в центр внимания кинотеории проблему фотографии. Другой важной причиной, обусловившей интерес к проблемам фотографического творчества, были особенности развития этой формы деятельности в период второй мировой войны и в послевоенное время.

Беспрецедентное по своим масштабам, жестокости и тяготам сражение с фашизмом не могло не сказаться отрицательно на традиционных формах искусства, и вместе с тем оно стимулировало развитие его публицистических и документальных форм и репортажных жанров. Этим объясняется то, что в этот период огромный шаг вперед делает документальная и репортажная фотография. Общеизвестен и общепризнан гражданский и творческий подвиг советских военных фоторепортеров, большинство из которых в послевоенный период возглавили советскую творческую фотографию, внесли весомый вклад и в развитие мировой фотографической культуры.

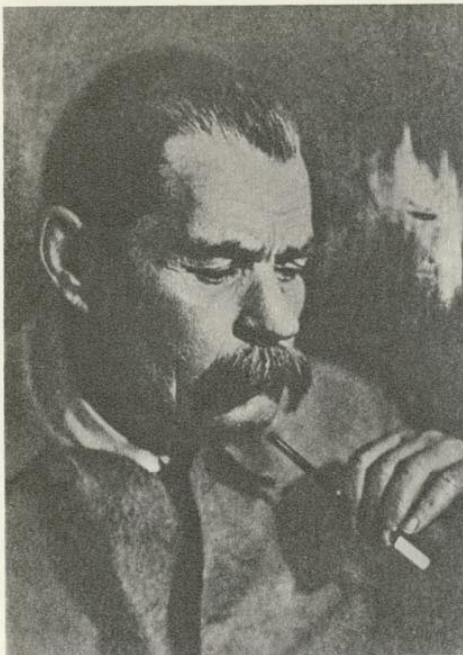
Немалую роль в укреплении повсеместного интереса к проблемам фотографического

¹ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., «Искусство», 1964, с. 97—98.

² Дзаваттини Ч. Избранные мысли о кино. М., «Искусство», 1960, с. 27.

М. Альперт. Днепрогэс (30-е годы)





М. Нанпельбаум. М. Горький (1928)

творчества сыграло и стремительное развитие фотографии под влиянием научно-технической революции как одного из ведущих средств массовой информации, ее активное проникновение в печать, науку, производство, быт.

В этот период особенно заметным становится обратное влияние фотографии на традиционные формы искусства, особенно на изобразительное искусство.

Фотография становится важным фактором культурной жизни. Повсеместно возникают фотоклубы, выставки, которые нередко превращаются в крупные события культурной жизни международного значения.

Фотография активно используется и как средство идеологической борьбы, что также стимулировало развитие ее образного и до-

кументального содержания. Рост документально-публицистических тенденций в послевоенной фотографии способствовал ее углубленному проникновению в процессы личной жизни человека и созданию грандиозного коллективного портрета нашего современника. Эти творческие достижения позволили яснее увидеть связь между великими проблемами века и отдельной человеческой судьбой, наглядно представить различие образа жизни, который свойствен человеку мира социализма и мира капитализма.

Развитие творческого репортажа вдохнуло новое содержание и в традиционные жанры художественной фотографии: пейзаж, натюрморт, портрет, бытовой жанр, — которые постепенно утрачивают свою изобразительную академичность — в них становятся ощутимы связи прежде всего со злобой дня.

В эти годы многие известные мастера и теоретики фотографии пересматривают свои творческие позиции. Мы уже упоминали об этом ранее. Не менее показательна и эволюция взглядов одного из старейших мастеров западной фотографии — Эдварда Стайхена.

В конце 50-х годов в связи с созданием фотовыставки «Род человеческий» он говорил о том, что, когда впервые начал интересоваться фотографией, считал ее одним из изящных искусств. Сегодня же, заявил мастер, я придерживаюсь совершенно иного мнения. Призвание фотографии — содействовать взаимопониманию между людьми и помогать человеку разобраться в самом себе. А это одна из труднейших задач в мире.

Онтология фотографического образа. Проблема времени в фотографии (А. Базен). В 1945 году вышла в свет широко известная статья французского критика Андре Базена «Онтология фотографического образа». Она оказала существенное влияние на формирование взглядов западных теоретиков

кино и фотографии в послевоенный период. В этой работе Базен утверждал: «Оригинальность фотографии по сравнению с живописью заключается в том, что фотография по самой своей сути объективна... Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию... Эстетические возможности фотографии заключены в раскрытии реального»¹. Появление фотографического способа репродуцирования было «важнейшим событием» в истории пластических искусств, так как оно покончило с их навязчивым стремлением к реализму. Что касается живописи, то фотография помогла ей вновь обрести «эстетическую автономию»².

Из приведенных рассуждений Базена становится очевидным, что он стремится свести проблему фотографии к определенному эстетическому обоснованию.

Мысль Базена о том, что возникновение фотографии не только не поставило предела, а, напротив, раздвинуло границы художественного реализма, представляется чрезвычайно плодотворной. Она неизмеримо глубже широко распространенной точки зрения, что фотография, будучи всего лишь копией реальности, ничего нового в раскрытии этой реальности не дает. Но, отдавая должное этой глубокой мысли французского теоретика, нельзя согласиться с его пониманием проблемы реализма в художественном творчестве.

Проблема реализма в традиционных искусствах сводится Базеном к стремлению этих искусств добиться правдоподобия. Истинный же реализм не имеет ничего общего с «обманом глаз и разума», с «иллюзорной схожестью форм». Он связан не с правдоподобием, а со стилем. С появлением фотографии в искусстве возникает конфликт между правдоподобием и стилем. В своем

¹ Базен А. Что такое кино? М., «Искусство», 1972, с. 44—46.

² Там же, с. 47.

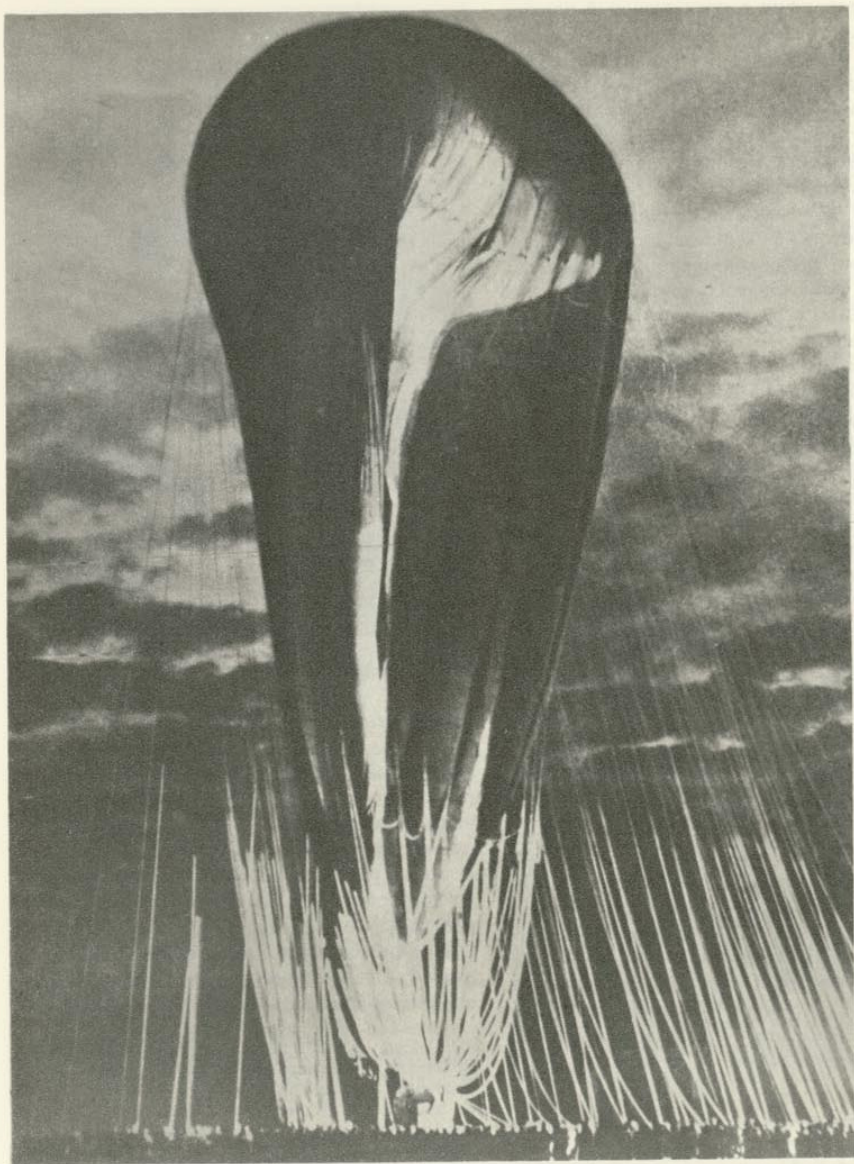


Б. Кудояров. Валерий Чкалов (30-е годы)

утверждении, что современное искусство имеет дело не с проблемой реализма, а с проблемой создания истинно реалистического стиля, Базен неоригинален, подобные идеи высказывались и до него¹. Он использует эту идею для того, чтобы показать, что истинно реалистический стиль привносится в искусство только с появлением фотографии.

Сама фотография, по мнению Базена, не является искусством, но на основе использования фотографического репродукции, ко-

¹ Еще в XIX веке немецкий искусствовед Вельфлин стремился придать категории стиля основополагающее эстетическое значение. Один из теоретиков эстетического модернизма, испанец Ортега-и-Гассет, также считает стиль центральной эстетической проблемой современного искусства.



торая обладает некой «иррациональной силой»¹, возможно создание искусства нового типа, центральной проблемой которого является не реализм в традиционном понимании, а проблема документального стиля. Таким искусством и является кино. Эстетические возможности фотографической репродукции в полной мере реализуются, по мысли Базена, только в кино.

Опираясь на иррациональную силу фотографической репродукции, киноискусство создает произведения, подлинно реалистические по своему стилю. Иррациональная сила фотографии связана с ее способностью мумифицировать время. Базен пишет: «...фотография, в отличие от искусства, не творит из материала вечности, она только мумифицирует время, предохраняя его от самоуничтожения»². В результате изображение вещей впервые становится также изображением их существования во времени. Это важнейшее положение базеновской онтологии, по его мнению, определяет всю эстетику фотографии.

Французский теоретик считает, что способ фотографического воспроизведения действительности — «истинно реалистический», так как, давая нам действительную историю объекта, он позволяет очистить ее от всякого субъективного вмешательства. Фотографическое изображение возникает, утверждает Базен, автоматически, без всякого вмешательства мысли и чувства. Фотокамера выступает в роли посредника между реальностью и человеком. Всякое же привнесение чувства и мысли разрушает принцип фотографии. Именно с этой идеей связана у Базена критика монтажного кинематографа.

«Истинный реализм» Базена в конце концов оказывается средством не только очи-

щения искусства от субъективного вмешательства чувства и мысли, но и очищения его от связи с традицией классического реализма. Так, стремясь противопоставить творчество художников-неореалистов искусству критического реализма, он пишет: «Свои заимствования у действительности реализм подчиняет трансцендентным (потусторонним.— Г. П.) требованиям, служащим интересам либо идеологического тезиса, либо нравственной идеи, либо драматургического действия. Неореализм признает лишь имманентность. Выводы о смысле и поучениях, заключенных в живых существах и в мире, он предпочитает делать а posteriori на основании одной их видимости, чисто внешнего облика. Он есть феноменология»¹.

Отдавая должное художественным достижениям итальянского неореализма, Базен объявляет их одновременно образцами чистого кино, идеальной эстетической иллюзией действительности. Известный фильм итальянского режиссера-неореалиста В. Де Сика «Похитители велосипедов» значителен с точки зрения критика не потому, что он «в известном смысле» является обвинительным актом «революционного характера», а тем, что этот главный его тезис скрыт за совершенно объективной «социальной действительностью»². Следовательно, значительность этой ленты определяется не ее жизненным содержанием, а тем документальным стилем, к которому прибегает режиссер, изображая действительность.

Во всех приведенных рассуждениях французского автора сквозит глубокая и, в общем, верная мысль о том, что использование искусством фотографического способа воспроизведения действительности не сужает, а, напротив, расширяет его образный потенциал. Безусловно верной является и его мысль о том, что привлечение фотографии

¹ Базен А. Что такое кино?, с. 45.

² Там же.

¹ Базен А. Что такое кино?, с. 284.

² Там же, с. 293.

в сферу образного творчества расширило наши представления о художественном реализме и что обращение к документальному стилю привело кино к «углублению романических возможностей»¹, впервые открывшихся в реалистической литературе. Чрезвычайно плодотворной является попытка Базена связать воедино проблему времени и документального стиля в фотографическом творчестве и на этой основе решить вопрос о реализме применительно к фотографии.

Но стремление Базена подвести подо все эти интересные и плодотворные суждения некую общеэстетическую базу, хотя и вполне оправданное, сыграло с ним злую шутку. В силу антинаучного характера эстетической методологии, которой он пользовался², верные суждения и тонкие наблюдения Базена на уровне общеэстетических выводов превращаются в свою противоположность. Советский исследователь кино И. В. Вайсфельд имел все основания утверждать: «...Базен-эстетик до неузнаваемости искажает им же найденное, упрощает иные оценки до степени ходячего стереотипа»³. Наиболее значительна заслуга Базена в исследовании проблемы времени в фотографии и в кино. Особенно ценна его мысль о том, что благодаря фотографии «впервые изображение вещей становится также изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен»⁴. Но, констатируя этот факт, Базен в силу своей позитивистской позиции не смог сделать из него верных выводов, не смог показать той диалектики фотографического времени, на основе которой и воз-

никает образ, а фотография переходит из области репродукционной техники в область творчества.

Художественная практика киноискусства позволила уяснить то обстоятельство, что время в фотографии многослойно. Она не только мумифицирует время, но и структурирует его.

В интересной статье, посвященной проблеме времени в фотографии, Ю. Богомолов справедливо замечает: «Фотографы могут считать себя теми художниками, в чью компетентность входит писать исключительно настоящее»¹, но из этого не следует, что фотография имеет дело только с настоящим временем. «Сгущая» и «растягивая», деформируя временную действительность, фотография придает изображению настоящего исторический масштаб. Настоящее время как бы преобразуется в прошлое и будущее, оказывается связанным с ним нерасторжимыми узами. В сиюминутном обнаруживается своего рода историческая перспектива. Именно это и отличает произведение фотографического творчества от произведения живописи (традиционной), которое опирается на законы центральной перспективы. В выявлении посредством особого языка этой исторической перспективы (на базе которой возникает образ в фотографии) и состоит суть фотографического творчества. Подтверждением этой мысли может служить то, как используется в нем ракурс. Ю. Богомолов пишет: «...верхний ракурс, который позволяет далеко отодвигать линию горизонта, является одним из самых естественных и вместе с тем одним из самых эффективных приемов сгущения времени в фотоснимке. Необъятные пространства как бы удостоверяют значимость минуты, в которую они открылись. Не случайно в творчестве фотографов, остро чувствующих исторический масштаб сиюминут-

ного, так часто варьируется этот прием»¹. Великолепное понимание диалектики фотографического времени и пространства демонстрируют нам произведения выдающихся советских фотомастеров А. Родченко («Сбор на демонстрацию», «Прыжок», «Пионер»), А. Шайхета («Первые машины Горьковского автозавода», «Встреча челюскинцев»), Б. Игнатовича («Купол Исаакиевского собора», «У Эрмитажа»), Е. Халдея («Знамя Победы над рейхстагом»). Этот перепад между стихией настоящего, *сиюминутного*, и стихией прошлого и будущего, *исторического*, и является источником создания собственно фотографического образа. Благодаря ему мы видим, как рождаются в сиюминутной повседневности, по словам Ф. М. Достоевского, «колоссальные, исторически подготавливаемые характеры». И, безусловно, прав Ю. Богомолов, утверждая, что в фотографии мгновение останавливается не только механически, но и эстетически.

Все это говорит о том, что фотография одновременно является и генератором и своеобразным трансформатором времени, что пространственно-временная структура снимка многослойна и что источник образного потенциала фотографии следует искать в диалектике фотографического пространства и времени. Нечто подобное мы наблюдаем и в кинематографе.

Фотография, которая с недоступной изображению искусству точностью и быстротой фиксировала событие, давала человеку мощное средство объективации исторического смысла его существования, того смысла бытия, который открывался в процессе социализации человека по мере его развития как личности и субъекта исторического процесса.

В современных исследованиях, касающихся исторической эволюции представлений

о пространстве и времени, подчеркивается то обстоятельство, что «человек не рождается с чувством времени, его временные и пространственные понятия всегда определены той культурой, к которой он принадлежит»¹. По мере развития человека временная ориентация в его жизни играет все большую роль, а вместе с этим усложняются и его взгляды на пространство и время. Уже на ранних этапах своего развития (античность, средневековье) люди имели известное представление о многослойности пространства и времени и соответственно этому стремились постичь связь времен. Но вернуть целостность представления об этих важнейших формах своего бытия они смогли гораздо позднее.

Мифологические конструкции о времени, для которых характерно отождествление физического и исторического времени, начинают преодолевать только в конце XVIII века. Вычленение исторического времени было связано с процессом осознания человеком *своей собственной истории* (в мифе она слита с историей природы, бога, героя).

В результате усложнения представлений о пространстве и времени открывается возможность преодолеть иллюзию, которая возникает в процессе непосредственного созерцания течения времени. Характер этой иллюзии описал друг С. Эйзенштейна И. А. Аксенов: «Те, кто смотрят на тонкую струйку красноватой пыли, протекающую из одной чашки песочных часов в другую,— точное ее подобие, думают, что они являются подлинными свидетелями хода времени. Они ошибаются: они наблюдают только равномерное движение, условно принятое для измерения этого свойства пространства. Те, кто наблюдают события, протекающие в пределах им отпу-

¹ Гуревич А. Я. Представление о времени в средневековой Европе. — В кн.: История и психология. М., «Наука», 1971, с. 159.

¹ Богомолов Ю. Как работает время в фотографии. — «Сов. фото», 1979, № 1, с. 26.

¹ Богомолов Ю. Как работает время в фотографии. — «Сов. фото», 1979, № 1, с. 25.

¹ Базен А. Что такое кино?, с. 310.

² Вдовина И. С. Эстетика французского персонализма. М., «Искусство», 1981, с. 147—171.

³ Вайсфельд И. В. Андре Базен и современное киноискусство. — В кн.: Базен А. Что такое кино?, с. 29.

⁴ Базен А. Что такое кино?, с. 45.

щенного сознательного бытия, полагают, что они наблюдают историю. Они ошибаются: история возникает только в осмыслении событий. Они наблюдают время. И время это оказывается далеко не равномерным ни в своем движении, ни в своем строении¹.

Фотография дает нам возможность не только зафиксировать событие — она дает нам возможность и образно его осмыслить. Осмысление факта жизни (а вместе с тем и того, что принято называть физической реальностью) становится возможным в фотографии с использованием скоростной съемки, которая является здесь своеобразной лупой времени.

Осмысление события (а вместе с тем и того, что принято называть исторической реальностью) становится возможным в результате репортажной съемки, с развитием творческого фоторепортажа.

Все это говорит о том, что развитие моментальной фотографии было неразрывно связано с развитием репортажного (событийного) способа мышления, а развитие фотографического языка — с ее развитием как средства массовой коммуникации, как речи. Этот вывод, как мы увидим в дальнейшем, полностью подтверждается и собственной историей фотографического творчества.

Начиная с конца 20-х годов XX века проблема репортажа в фотографии занимает особое место. Его ведущая роль в развитии советской фотографии связана со стремлением осмыслить в этот период роль человека как субъекта исторического процесса.

Фоторепортаж стал зеркалом, в котором с особой наглядностью можно наблюдать те непреодолимые идеологические различия во взглядах на историю и на место человека в ней, которые разделяют мир социализма и мир капитализма.

Фотография и «открытие физической реальности» (З. Кракауэр). Анализ того вкла-

да в теорию фотографии, который сделан представителями онтологической концепции, был бы неполон без рассмотрения взглядов Зигфрида Кракауэра. Они изложены им в книге «Природа фильма».

Исходные позиции Кракауэра близки точке зрения Базена, но, в отличие от французского автора, фотография интересует Кракауэра прежде всего как принципиально новое выразительное средство, использование которого способно упрочить связи человека с его «жизненным физическим окружением»¹.

Фотография — подлинное открытие мира, который мы почти не замечали, хотя он и находится перед нашими глазами.

Указывая на то, что фотография открывает нам мир физической реальности, Кракауэр подчеркивает, что это не означает, что она связана с какими-то научными открытиями. Это открытие осуществляется без всякой попытки разрушить внешнюю оболочку реальных явлений.

Важнейшая заслуга З. Кракауэра в том, что он с исчерпывающей полнотой и точностью очертил формальные границы фотографии, т. е. те выразительные средства, благодаря которым фотографический образ становится достаточно выпуклым, доступным для восприятия, а произведение искусства фотографии — привлекательным и легко читаемым.

Кракауэр рассматривает с точки зрения сформулированного им основного эстетического принципа фотографии ее подход к материалу, ее природные склонности и особую привлекательность снимков.

Кракауэр определяет основной эстетический принцип фотографии, исходя из ее способности с «неслыханной» точностью воспроизводить видимый мир. Однако, по мнению исследователя, это не значит, что она является простой копией природы. В пределах своей специфики фотография допускает

возможность художественной интерпретации. Фотография — это выразительное средство, которое не является «ни копированием природы, ни искусством в его традиционном понимании»¹.

Возникновение фотографии и ее развитие как особой области творческой деятельности привели, по мнению Кракауэра, к необходимости расширить само понятие искусства: «Зачем же нам беречь термин «искусство» только для свободных композиций фотографов-экспериментаторов, выходящих в некотором смысле за пределы фотографии в точном значении этого понятия? Так мы рискуем упустить из виду подлинную специфику этого выразительного средства. Пожалуй, слово «искусство» стоит толковать шире, чтобы оно охватывало снимки, удачные своей подлинной фотографичностью. Пусть они не являются произведениями искусства в его традиционном понимании, но они и не лишены эстетических достоинств. Снятые фотографом, обладающим художественным чутьем, они способны излучать красоту...»².

Из этого высказывания совершенно очевидно, что Кракауэр видит особый художественный потенциал фотографии не только в том, что с ее помощью можно создавать свободные композиции (картины), но и в том, что она дает нам возможность открыть новые миры в самой физической реальности. Кракауэр пишет: «Видимо, эстетическая ценность фотографии является в какой-то мере следствием ее разоблачительной функции»³. Автор «Природы фильма» противопоставляет реалистический и формотворческий подход к фотографическому творчеству. Для «реалистов», сторонником которых он себя считает, характерно увязывать решение художественных задач с отбором реально-го жизненного материала, целью этого отбо-

ра является выражение определенного (присущего художнику) видения мира. Для представителей формотворческой тенденции, напротив, характерно стремление превратить фотографию в чистое искусство, в «идеальное средство зрительного выражения» (Моголи-Надь). Но, являясь сторонником реалистической концепции, Кракауэр критикует реалистов за нерешительность, за отсутствие у них доверия к реальности. Эта нерешительность и это недоверие ведут к тому, что «замутняется» специфическое качество снимка, он утрачивает свою «фотографичность».

Понятие фотографичности является ключевым во всей концепции Кракауэра. Снимки, отвечающие этому качеству, проявляют определенные «склонности». Из них четыре — наиболее характерны.

Во-первых, это тяготение «к неинсценированной действительности. Снимки подлинно фотографичны тогда, когда в них чувствуется намерение автора воспроизвести физическую реальность в том нетронutom виде, в каком она существует помимо него».

Во-вторых, «склонность подчеркнуть элементы ненарочитого, случайного, неожиданного. Случайные события — лучшая пища для фотоснимков».

В-третьих, стремление «передавать ощущение незавершенности, бесконечности... Рамка фотокадра — лишь условные его границы; его содержание связано с содержанием остающегося за рамкой...».

В-четвертых, склонность «передавать ощущение неопределенного содержания, смысловой неясности... никакой отбор не лишает фотографии склонности к неорганизованному и несобранному, придающей им документальный характер. Поэтому смысловая неопределенность и многозначность, окружающая фотографии словно бахромой, неизбежна»¹.

¹ «Искусство кино», 1968, № 1, с. 88.

¹ Кракауэр З. Природа фильма, с. 380.

¹ Кракауэр З. Природа фильма, с. 30.

² Там же, с. 50.

³ Там же, с. 49.

¹ Кракауэр З. Природа фильма, с. 44—47.

Все эти признаки фотографичности, перечисленные и исследованные Кракауэром, достаточно полно и тонко характеризуют специфику фотоизображения. Но все его рассуждения становятся неопределенными и туманными, когда заходит речь о природе художественного образа в фотографии. Ведь природа художественного образа, как мы стремились это показать, не может быть сведена к структуре того предмета, который является его носителем. Он всегда не только воплощен, но и недовоплощен в ней. Он не только результат подражания действительности в той или иной форме, но вместе с тем и процесс ее художественного осознания. Кракауэр упрощенно толкует проблему художественного познания действительности, основу которого составляет диалектика субъекта и объекта. Отражение действительности в искусстве — это не только чтение книги природы (в противном случае между искусством и наукой не было бы принципиальной разницы), но одновременно и открытие человека. Факт относительной независимости фотоизображения (репродукции реальности, полученной с помощью технических средств и определенной технологии) от субъективности человека сам по себе еще не доказывает его изолированности от реального процесса жизни. Следует отметить, что и Кракауэр чувствует это, указывая, что фиксацию реальной действительности в нетронутым виде не следует понимать как процесс дегуманизации искусства.

Все это, разумеется, так, теоретик не учитывает лишь одного, что связь между человеком и «его окружением» устанавливается не посредством фотографии, а исторически. В ходе естественно-исторического процесса, социальной деятельности и индивидуального развития людей. Возникновение же фотографии и использование фотографического способа репродукции в искусстве есть результат вполне определенного этапа индивидуаль-

ного развития людей, в ходе которого устанавливаются особые специфические отношения человека с его окружением.

Кракауэр упускает, что развитие образного содержания фотографии связано не только с использованием ее как особого выразительного средства создания изображений, но и с осмыслением ее уникальных образных возможностей как особого универсального способа отражения действительности, который может применяться в науке, технике, искусстве и т. д. В итоге фактически отождествляется художественное и образное (эстетическое) содержание фотографии¹, а ее природа метафизически сводится к одной из сторон специфики.

Эстетика фотографизма Кракауэра имеет своим источником те взгляды на искусство, которые высказывали представители позитивизма. Он сочувственно цитирует в разделе, посвященном фотографии, высказывание одного из представителей эстетического позитивизма, Ипполита Тэна, подчеркивая, что они (позитивисты) «в произведениях искусства ценили не столько тематику и полет фантазии художника, сколько безукоризненную точность в изображении видимого мира»².

Кракауэр утверждает, что фотографический подход к действительности неотделим от особого отношения фотографа к действительности. Это отношение Кракауэр определяет как отчужденность фотографа. В отличие от художника, работающего в тради-

¹ Известный советский эстетик А. Г. Егоров пишет: необходимо различать понятия «эстетическая культура» и «художественная культура». Первое шире второго: «...произведения искусства, будучи фактом художественной культуры, приобретают значение эстетической культуры лишь в том случае, когда они овладевают сознанием масс, получают общественное распространение и утверждение». В контексте этого различия следует рассматривать и проблему художественного образа (см. кн.: Искусство и научно-технический прогресс. М., «Искусство», 1973, с. 30—31).

² Кракауэр З. Природа фильма, с. 27.

ционных формах искусства, он не может «свободно воплотить в снимке свое внутреннее видение. Фотографу необходимо найти правильное соотношение своей верности реализму и формотворческих побуждений, соотношение, при котором желание свободно творить, как бы оно ни было сильно, подчинялось бы законам реализма»¹.

Итак, с точки зрения теоретика, творческий момент в фотографии не просто ограничен, а предопределен главным требованием — сохранить максимально точную верность действительности. Здесь не следует давать волю фантазии, нужно идти от исследования самой реальности, ее богатства и многообразия. Камера «позволяет заглядывать глубоко в природу вещей и выявить их реальную сущность в фотографическом изображении» (Э. Уэстон), поэтому путь фотографии близок пути науки, а фотограф приобретает сходство с изыскателем², — пишет Кракауэр.

Фотограф, как и всякий художник, видит мир глазами своей собственной души, но творческое воображение используется им прежде всего для того, чтобы проникнуть в подлинную сущность вещей и раствориться в ней. Так, «уравниваются» в фотографии творческие права природы и человека. Она предстает в понимании Кракауэра как своеобразное средство возвращения человека к предметному миру, как средство преодоления его отчуждения от этого мира, возникшего в результате чрезмерной интеллектуализации, рационализации жизни и мышления. Фотография, отчуждая нас от формотворческих побуждений, сближает нас с жизнью, с нашим жизненным окружением.

Для Кракауэра главное — ее связь не с художественной традицией, а с жизнью. Против этого, казалось бы, трудно что-либо возразить, если не учесть того, что немецкий

исследователь понимает под термином «жизнь».

В полном согласии с традицией позитивистской философии он уравнивает в правах природу и человека. И природа и общественная жизнь рассматриваются им как элемент жизненного окружения вне учета диалектического взаимодействия между природой и обществом. Теоретик оказывается далеким от верного понимания исторического содержания жизни человека. Кракауэровский анализ фотографии полностью игнорирует ее связь с общественной историей, а соответственно — и с историей индивидуального развития человека. Этот аспект возникает в его теории только при рассмотрении кино.

Проведенный Кракауэром анализ фотографии как нового выразительного средства, сам по себе достаточно тонкий и обстоятельный, носит тем не менее формальный характер, страдает описательностью и эмпиризмом, и этого не могут снять ни ссылки на постулаты позитивистской эстетики, ни включение в анализ проблемы реализма, ни попытки исследователя в оценке фотографического творчества стать выше натуралистического и формалистического его истолкования.

Общий недостаток традиционалистской и онтологической концепции — в стремлении абсолютизировать одну из сторон фотографического творчества.

Традиционалисты ищут понимания природы фотографии на путях прямых аналогий ее с традиционными формами образного творчества.

Она рассматривается ими как особое средство создания художественных изображений или особое средство художественного повествования.

Эстетика фотографии сводится традиционалистами к описанию изобразительных и повествовательных возможностей ее языка, а проблема фотографического образа — к вопросу о структурировании снимка по зако-

¹ Кракауэр З. Природа фильма, с. 41.

² Там же.

нам изобразительного искусства или описательной литературы.

Представители онтологической концепции исходят из анализа специфических возможностей фотографической техники воспроизведения действительности. По их мысли, реальность посредством этой техники «сама творит свой образ». Задача художника состоит в том, чтобы по мере возможности не мешать ей, а помогать. При всей противоположности этих подходов оба они сходятся в одном. В том, что родовым признаком фотографического творчества является использование в нем кадра.

Различия выступают тогда, когда это понятие начинает истолковываться. Для традиционалистов кадр — это прежде всего изображение или элемент повествования, для онтологов — это репродукция физической реальности и документ действительности, в котором зафиксировано временное состояние того или иного реального объекта действительности.

Нет нужды доказывать, что за этими различиями в истолковании одного из важнейших понятий теории фотографии стоит ее реальная история.

В начале своего развития фотографическое творчество не имело дела с кадром как таковым. Оно обращается к нему только с момента изобретения скоростной съемки. К этому времени уже имелась достаточно развитая культура фотографического изображения и повествования, но отсутствовала фактически культура фотографического видения языка и образного мышления.

Разрешение спора между точками зрения традиционалистов и онтологов невозможно на пути чисто абстрактных, теоретических, умозрительных рассуждений о природе фотографии. Для этого необходимо уяснить и проанализировать логику ее исторического развития.

Как показывает действительная история фотографии, есть качественное различие между образным потенциалом кадра и образным

потенциалом художественного изображения и поэтического рассказа. Это следует учитывать и в том случае, если изображение и рассказ созданы с помощью фотографической техники.

С точки зрения классической теории творчества изображать художественно не значит копировать, а повествовать не значит вести прямой репортаж с места событий. Для этого необходимо преобразование действительности по законам красоты. В «зеркале» таким образом трансформированной действительности видится нам художественная картина мира. Этот творческий принцип в полной мере применяется и в художественной фотографии.

Иначе обстоит дело, когда образ создается на основе использования моментального кадра. Разумеется, и моментальная фотография не имеет дела с абсолютно «чистым» кадром. Кадр и здесь несет в себе черты изобразительной и вербальной культуры, которая привносится в него автором снимка. Однако это качество кадра используется здесь не для того, чтобы превратить снимок в фотокартину или в подобие литературного текста, а с целью выявления собственного фотографического видения действительности и создания фотокартинки мира. Обладает ли она эстетическим значением и смыслом, т. е. вызывает ли у нас впечатление, адекватное тому, которое мы испытываем при созерцании произведений искусства, созданных в рамках традиционных форм образного творчества? Безусловно. В зеркале фотографического образа реальная действительность не утрачивает ни своей гармоничности, ни своего масштаба, ни своей драматичности, ни своей ироничности. При этом все эти качества обнаруживаются благодаря фотографии не в условном мире искусства, а в реальном событии.

Сказанное позволяет утверждать, что фотографический образ одновременно документален и художествен, что технические и эстетические параметры в фотографическом

творчестве взаимообусловлены, что «технизация» и формализация предметных средств изображения в новых видах искусства открыли широкие возможности для относительно самостоятельного развития средств и способов изображения от непосредственного процесса художественной деятельности и структуры художественного текста¹. Процесс образного мышления в фотографии протекает сложнее, чем в традиционных формах творчества, он не «замкнут» в рамки только художественной деятельности, хотя и связан с нею.

Исторически творческое становление фотографии начинается в рамках этой деятельности, в силу чего оно неразрывно связано с традицией, но в ходе своего дальнейшего развития фотографический образ «выходит» за эти пределы. Его создание и функционирование оказываются связанными не только с художественной, но и с другими сферами и формами человеческой деятельности.

В современном мире фотографическое творчество неотделимо от выполнения фотографией своей роли как средства массовой коммуникации, и это, пожалуй, один из наиболее существенных моментов, который следует учитывать при характеристике ее образного потенциала.

Яркие примеры движения образной мысли в видах фотографии, находящихся за пределами собственно художественной деятельности, дает нам история фоторепортажа, где ее эстетическая функция неразрывно слита с ее функционированием как речи. Подводя общий итог рассмотрению проблемы фотографического образа, можно сделать следующий вывод.

Появление нового типа образности, опирающегося на использование технической репродукции, не только не противостоит тра-

дициям мировой художественной культуры, но, напротив, является еще одним, и вполне закономерным, подтверждением исторической значительности и прогрессивности ее наивысшего достижения — создания реалистического образа.

¹ Соколов В. С. Особенности технических средств изображения в искусстве. — В кн.: Искусство и научно-технический прогресс, с. 135—136.

Глава III

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В СИСТЕМЕ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

Фотография хлынула в иллюстрированные журналы и... газеты и уже этим неимоверно расширила глаз человеческий, ставший теперь наблюдателем мировой жизни. Но фотография приобрела еще более неслыханную силу, когда она овладела движением и царственно развернулась в области кино. Теперь фотография перелетает мгновенно тысячи километров, как и писанное, и звучащее слово...

А. В. Луначарский

Приведенные в эпиграфе слова А. В. Луначарского были написаны в 1926 году в его известной статье «Фотография и искусство»¹.

Сегодня мысли, высказанные выдающимся ученым-марксистом, обретают новый смысл и глубину. Луначарский видел в фотографии органический синтез искусства и новой техники, источник новых форм образного творчества, наконец, рождение могучего средства массового общения, способного встать рядом со словом и звуком.

Анализ образных возможностей, тающихся в использовании фотографического способа воспроизведения действительности, связанный с характеристикой фотографии как вида традиционных форм искусства и рода образного творчества, следует дополнить рассмотрением ее и как нового образного языка. Поэтому для полноты картины необходим ее анализ и как особой формы эстетической речи².

Фоторепортаж как форма образной речи

В развитии фотографии как особой формы образной речи ее специфические творческие возможности реализуются с наибольшей полнотой. Именно здесь отчетливо видна «планетарность» фотографического видения и «историчность» ее образного мышления, идеологическая активность, сила воздействия на личность человека.

Формой развития фотографии как речи является современный *творческий репортаж*, а также различные по своему замыслу и характеру *фотографические циклы*.

Начиная с конца XIX — начала XX века репортажные приемы получают широкое рас-

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., «Худож. лит.», 1967, с. 461.

² По мере развития образного содержания речи расширяется и ее эстетический потенциал.

пространение в различных искусствах, и прежде всего в изобразительном искусстве и в литературе. Использование этих приемов имело целью синтезировать художественные и публицистические моменты. Это диктовалось социальными условиями развития искусства.

Используя репортажные приемы, передовые художники придавали своим произведениям удивительную жизненную конкретность и актуальность, в результате чего искусство превращалось в средство правдивой информации о конкретных событиях, в острое оружие идейной борьбы.

Не только в литературе, но и в изобразительном искусстве репортажные тенденции были ощутимы не менее явственно. Они получают широкое распространение в журнальной и книжной графике, в творчестве художников-реалистов на Западе и передвижников в России. Блестящие примеры образной публицистики мы находим в творчестве таких значительных художников, как В. Серов и О. Домье. Всеобщее признание получает карикатура, которая была публицистична и событийна.

В настоящее время репортаж наряду с документальностью и философичностью рассматривается многими исследователями как одна из ведущих тенденций в развитии современной художественной культуры. Репортажные приемы, репортажное мышление присущи многим произведениям таких выдающихся художников современности, как Б. Брехт, Э. Хемингуэй, П. Пикассо и Д. Вертов.

Начиная с 30-х годов XX века интерес к проблеме репортажа в фотографии непрерывно возрастает. Многими теоретиками и практиками репортаж рассматривается в это время как собственно фотографический жанр творчества¹. Разумеется, это не означает, что история фоторепортажа начинает-

ся именно в это время. Она уходит своими истоками в гораздо более раннюю пору развития фотографии. А. Родченко был глубоко прав, подчеркивая, что проблема репортажа интересовала и будет интересовать фотографов во все времена¹.

Репортаж по своей природе событийен. Об искусстве репортера писал А. Картье-Брессон: «Для меня фотографирование — это одновременно оценка за какую-то долю секунды важности события и точная передача формы, которая придает данному событию нужную выразительность. Я считаю, что в процессе самой жизни открытие, познание самого себя осуществляется параллельно с открытием окружающего нас мира, который формирует нас, но на который мы в свою очередь можем оказывать влияние... В результате постоянного обоюдного процесса оба этих мира обретают единую форму. И с этим миром мы и должны общаться»².

Репортажный снимок не является всего лишь фиксацией внешнего облика видимых предметов и явлений. Одновременно он позволяет использовать визуальные образы как знаки, передающие определенный смысл — знание о реальных процессах. В силу этого он занимает, на наш взгляд, промежуточное положение между иконическим знаком (картиной) и словом.

Образная выразительность репортажного кадра определяется не тем, насколько воспроизведенная в нем действительность «организована» по законам изобразительного искусства, а тем, в какой мере зритель видит за документально фиксированным фактом жизни реальное событие, поэзию и драматизм объективного процесса.

Поэзия и драматизм присущи не только созданию искусства, но и самой жизни, и прежде всего общественной истории — истории людей, которая, в отличие от истории

¹ Морозов С., Фомин А. Эпос советской фотодокументалистики. — «Сов. фото», 1981, № 1.

² Цит. по: «Сов. фото», 1979, № 5, с. 46.

¹ См., например, работы Л. Межеричера, высказывания А. Родченко и других.

природы¹, не только фактична, но и событийна. Репортажные образы в силу этого обладают наряду с эстетической ценностью и большим историческим смыслом.

Развитие репортажа всегда было тесно связано с процессом социальной жизни.

Роль его в фотографическом творчестве возрастает в условиях активизации общественных процессов. Так было в эпоху первой мировой войны и революционных сдвигов на рубеже XIX—XX веков. В 30-е годы интерес к нему был обусловлен в СССР необходимостью быстро и точно фиксировать процесс строительства социализма, на Западе — стремлением показать катастрофические последствия периода «великой депрессии», потрясшей весь капиталистический мир. Ведущую роль играл репортаж и в период второй мировой войны. Он переживает пору подлинного расцвета в конце 50-х годов и в 60-е годы в условиях резкого обострения идеологической борьбы между двумя мировыми системами: социализма и капитализма.

Ориентация репортажа на воспроизведение жизни в ее событийной, конкретно-исторической форме повышает коммуникативную способность образного творчества, так как за общественным событием стоит живое взаимодействие и общение людей в ходе социальной жизни.

Процессы творчества и общения в репортажных формах как бы «сливаются» или протекают почти одновременно, и это придает репортажу ярко выраженный публицистический оттенок.

Вместе с тем документальное содержание развивается здесь в тесной связи с образной мыслью.

Проблема связи в репортаже документального содержания и художественной формы

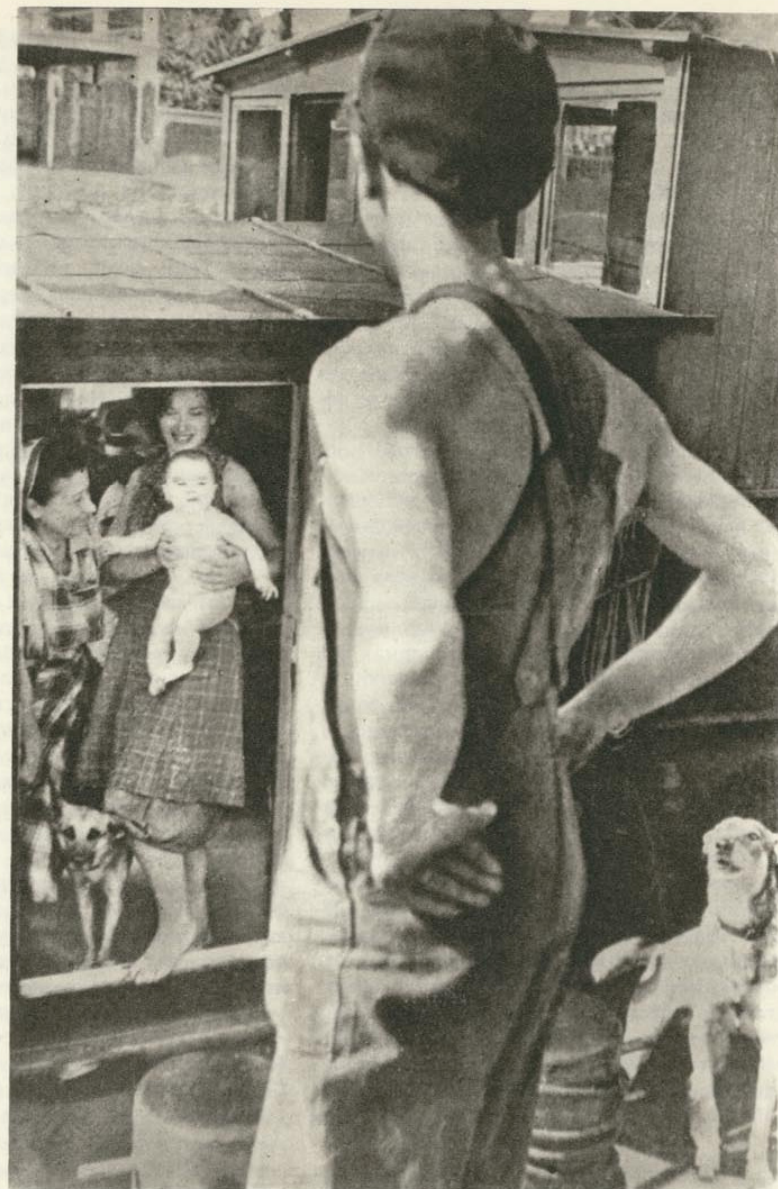
весьма сложна и плохо исследована. Ясно лишь одно, что «художественность» репортажа неотделима от его документальности, а не привносится в него извне. Особый интерес в связи с этим вызывают попытки охарактеризовать репортаж как одну из форм эстетической речи.

Проблема соотношения в современном образном творчестве художественного языка и эстетической речи вызывает пристальное внимание эстетической теории и обусловлено тесным взаимодействием в нашу эпоху художественной культуры и средств массовой коммуникации. Оно особенно органично в технических искусствах. Поэтому неудивительно, что в теоретических работах, посвященных фотографии, кино, телевидению, понятие «эстетическая речь» все чаще встречается в тех разделах, которые посвящены анализу их языка. В общетеоретическом плане ее достаточно основательно, хотя и с неверных методологических позиций разрабатывали представители так называемой *семантической* и *структуралистской концепции* искусства, для которой характерно отождествление искусства и художественного языка.

Вместе с тем представители этой концепции высказывали и верные мысли о том, что специфика искусства по сравнению, например, с наукой состоит в ином характере знаков и слов (т. е. элементов языка). Если в науке язык используется прежде всего для получения точной и объективной информации о реальной действительности, то в искусстве он выступает одновременно как средство решения эстетической задачи — оформления образного содержания произведения искусства, а также как средство общения. Но язык, выступающий в роли средства массового общения, — уже образная речь.

¹ «Историю можно рассматривать с двух сторон, ее можно разделить на историю природы и историю людей» (см.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 16).

А. Картье-Брессон. Рабочий баржи на Сене (Франция, 1957)



Интеграция эстетических и коммуникативных моментов, которая осуществляется на базе развития технических искусств, неизбежно выдвигает на первый план художественного развития такие формы образного творчества, которые наиболее близки к эстетической речи.

Известный авторитет в области семантической эстетики, американский философ Чарлз Моррис, создал теорию типов речи и дал определение «эстетического типа речи». В статье «Наука, искусство и технология» он пишет: «Эстетический тип речи характеризуется... как язык, служащий для коммуникации ценностей посредством изобразительных знаков»¹.

Вместе с тем, как подчеркивает советский философ Е. Басин, Моррис не разъясняет, какого рода ценности могут быть воплощены в «материи языка» и его внешней форме (структуре). Таким образом, эстетический тип речи — это не что иное, как особая форма языка искусства, выполняющего функцию коммуникации эстетических ценностей. Человеческая речь, в каких бы формах она ни проявлялась, — это особый способ общения, присущий только человеку и возникающий в процессе трудовой деятельности. Ее основу составляет использование определенных знаков (символов). Знак связан с передачей социально выработанных значений, социальных сигналов и имеет характер орудия труда.

В процессе человеческого общения возникают и используются различные типы знаков. Наиболее распространенной является их классификация по признаку различного отношения знаков к обозначаемым объектам. С этой точки зрения различают: иконические знаки, символы, языковые знаки. *Иконический знак* копирует реальные объекты. *Символ* дает наглядное представление об абстрактной идее, понятии. *Языковые*

знаки (их считают подлинными знаками) не являются обозначением чего-либо (предмета, идеи, понятия), а выражают определенное знание, определенную мысль. Типичный пример языкового знака — звучащее или графически изображенное слово. Фотоснимок так же точно, как и картину, принято относить к иконическим знакам, подчеркивая при этом, что он, как и «любой иконический знак (фотоснимок, картина и т. д.), в отношении содержания остается в пределах изображаемого»¹.

Это положение кажется безусловно верным, если рассматривать фотографию вообще, вне ее развития. Но оно нуждается в уточнении, если учесть то значение, которое имеет в ее истории проблема репортажа. Репортажный кадр примечателен тем, что, фиксируя жизненный факт, одновременно открывает для нас и стоящее за ним событие. Он является иконическим знаком лишь по форме, по своему образному содержанию он — языковой знак — знак смысловой. Это придает кадру известную универсальность как средству общения, но он не обладает той изобразительной культурой, которая присуща художественной картине, и той точностью выражения смысла, которая свойственна слову. Поэтому в процессе своего исторического развития репортаж постоянно обращается к опыту изобразительной и словесной культуры.

Широкое использование в современном художественном творчестве репортажных форм отражает не только процесс сближения эстетического и исторического сознания, но и форм научного и художественного мышления. Развитие современной науки связано с непрерывным совершенствованием ее языка, что выражается в его формализации (а соответственно этому — и унификации). Сходную роль играют в сфере образного творчества и репортажные формы.

Если вообще допустимы подобные аналогии, то язык репортажа в современном образном творчестве занимает примерно то же положение, какое в развитии современной науки занимает математический язык.

Используя репортажный кадр, мы оперируем особым рода знаками, и это позволяет одновременно и осмысливать и эстетически переживать факт жизни, зафиксированный на снимке. Не являясь сам по себе ни произведением искусства, ни научной формулой, а всего лишь технической репродукцией, репортажный кадр тем не менее может выступить в роли «связующего звена» между научными представлениями о действительности и ее художественной картиной. Это объясняет также, почему обращение к нему дает возможность за фактом обнаружить поэзию и драматизм реального события, а за художественно организованным изображением — документальное свидетельство о жизни.

Можно говорить (полностью учитывая схематизм подобного деления) о двух основных типах эстетической речи — словесном и визуальном.

В рамках визуального типа можно различать фотографическую, кинематографическую и телевизионную форму эстетической речи. Общим для всех этих форм является использование репортажного принципа, а их отличие определяется тем, в каком качестве он в них присутствует. Наиболее последовательно репортажный принцип проводится на телевидении, в кино (игровом) он играет подчиненную роль по отношению к монтажу, в фотографии его использование помогает с наибольшей полнотой выявить специфические возможности фотографического образа.

Возможность фотографии как образной речи нередко ставится под сомнение на том основании, что, в отличие от кино и телевидения, она никогда не пытается «рассказывать истории», а если такие попытки и предпринимаются, то она попросту подра-

жает в эти моменты или кино, или телевидению.

Обратимся к тому, как рассматривается этот вопрос в работе французского ученого Кристиана Метца «Кино: язык или речь?» (1975 г.), которая считается на Западе одним из основополагающих трудов в области киносемантики. По Метцу, всякая последовательность изображений — это уже изобразительная речь. Любое сочетание слов, образующее фразы, — есть исток вербальной речи. Изобразительная речь и речь словесная принципиально различны, так как существует различие между словом и изображением. Изображение не является эквивалентом слова. Изобразительная речь, представляющая собой последовательную смену изображений, не тождественна письменной речи, так как изображение является по своему информационному содержанию целой фразой или даже сочетанием фраз, в то время как письменная речь составляется не из фраз, а из слов. «Изображение всегда является высказыванием и никогда — единицей языка»¹, *подобной слову*. В этом смысле изображение чего-либо всегда говорит само за себя и не требует никаких особых пояснений. «Изображение всегда актуально», — пишет К. Метц.

Характеризуя отличие фотографии от кино, К. Метц замечает: «Фотография — близкая родственница или, напротив, старая, позабытая кузина из провинции — никогда не ставила своей целью рассказывать истории. Когда она этим занимается, она попросту подражает кино: растягивая в пространстве то, что фильм развернул бы во времени. Фотороман произведен не от фотографии, а от кинематографа. Изолированная фотография ничего не может рассказать. Это очевидно! Но почему же, по какой странной прихоти две положенные рядом фотографии

¹ Цит. по кн.: Басин Е. Я. Семантическая философия искусства. М., «Мысль», 1973, с. 186.

¹ Мантатов В. В. Образ, знак, условность. М., «В. школа», 1980, с. 27.

¹ Metz C. h. Le cinéma: langue ou langage? — In: Essais sur la signification au cinéma, t. 1. Paris, 1975, p. 72.



А. Стиллиц. Улица (около 1910 г.)

обязательно что-то рассказывают? Перейти от одного изображения к двум — значит перейти от изображения к речи¹. Такой переход, по мнению теоретика, осуществляется в кино. Кинематографическая

¹ Metz Sh. Op. cit., p. 53.

речь возникает не на уровне изображений, а при соединении изображений между собой. Все рассуждение Метца построено на «забвении» одного важного момента. С самого начала своего возникновения фотография искала способы передачи движения во времени. И эти поиски не были безуспешными. Было бы наивно думать, что фотография способна «растягивать» явления только в

пространстве. С таким же успехом она может развернуть их и во времени. Разумеется, «картинке, взятой в отдельности, не удастся вовлечь зрителя во временной поток... В отличие от фильма, в котором время действительно пластично и течет, серия фотографий — это монтаж отдельных моментов времени...»¹, но при этом следует помнить, что «отдельность» фотографической картинке, особенно если речь идет о моментальной фотографии, весьма относительна.

С формальной точки зрения репортажный кадр — отдельная «картинка». Но является ли он таковым с точки зрения своего образного содержания? Очевидно, нет. Процесс восприятия фотокадра сложен, диалектичен. Мы видим «стоп-кадр», воспроизводящий реальную фазу движения, снимаемого объекта и одновременно представляем целое событие, т. е. все те изменения, которые произошли с этим объектом в определенный отрезок времени. Это дает нам право утверждать — репортажный снимок не только фиксирует перемещение реального объекта в пространстве, но и «рассказывает» о его развитии во времени. Чем более репортажен кадр, тем активнее в нем элемент рассказа, тем успешнее выполняет он роль не только иконического, но и речевого знака.

Соответственно этому фотографическая речь опирается не столько на принцип монтажа (как речь кинематографическая), а на органическую связь репортажного кадра с реальным событийным процессом. Принцип репортажного построения кадра применялся все более активно в фотографическом творчестве по мере осознания того факта, что фотография может фиксировать событие быстрее и точнее, чем картина. Вместе с тем это не значит, что монтажное мышление полностью вытесняется в фотографии репортажным, а репортажный жанр выступает в роли единственной формы соб-

ственно фотографического творчества. Монтажный принцип используется в фотографии (так же, как и в других искусствах) всегда, когда необходимо высказать общую абстрактную мысль, репортажный принцип, когда оказывается необходимым наполнить эту мысль жизненным содержанием.

Из сказанного следует, что фотографическое творчество не может развиваться ни на монтажной (в этом случае оно подражает кино), ни на репортажной (в этом случае оно подражает телевидению) основе. Даже в «чистом» фоторепортаже всегда есть элемент монтажа, а в «чисто» художественной фотографии — репортажный момент. Ведь не даром говорится, что «репортер должен мыслить и на разовой съемке» (А. Родченко), а фотограф-художник должен стремиться сохранить в своем произведении связь с реальным событием.

Фоторепортаж может обладать эстетическими качествами и обладает ими в той мере, в какой взаимодействуют в нем монтажный и репортажный принципы построения снимка. В этом случае достигается та диалектика мысли и чувства, которая составляет основу всякой художественности. Белинский писал в связи с этим: «Мысль уничтожается в чувстве, а чувство уничтожается в мысли; из этого взаимного уничтожения рождается высокая художественность»¹.

Прямой репортаж информативен. Он дает нам чувственное визуальное представление о событии. Творческий репортаж предполагает образное осмысление события и в силу этого обладает эстетическим потенциалом.

Своеобразие решения образных задач в репортаже состоит в том, что развитие образной мысли неотделимо в нем от документирования, фиксирования реального события. Сказанное позволяет понять, почему прин-

¹ Szarkowski J. Op. cit., p. 210.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1953, с. 365.

цип репортажа столь органично связан со всей историей фотографического творчества. Первоначальной примитивной формой фоторепортажа можно считать семейный альбом, состоящий из отдельных дагеротипных изображений предков данной семьи. Человек, имевший подобный альбом, постигал путем мысленного сопоставления помещенных в нем снимков свою принадлежность к роду, семье, клану, а посредством этого как бы включал себя в определенную историю, так как семья — это не что иное, как определенный историко-социальный институт. Но подлинное рождение репортажной фотографии было связано с изобретением моментальной фотографии и началом активных усилий по решению в фотографическом творчестве проблемы времени.

Моментальный фотокадр репортажен по самой своей природе, так как не замкнут в себе ни с точки зрения формы, ни с точки зрения содержания. По форме он — неотъемлемая часть серии, снятой в определенный промежуток времени, а по содержанию он не более чем «вырезка», фрагмент реального события, зафиксированный на пленке и воспроизведенный на снимке.

На ранних этапах развития фотографического творчества элементы репортажного мышления возникали не на основе быстрой и точной фиксации реального события, а на основе «остановки мгновения», которое «развертывалось» в фотокартину или фоторассказ. Примером могут служить созданные в начале XX века произведения русского фотомастера С. Лобовикова и ранняя бытовая фотография американского фотографа А. Стиллица.

Характеризуя снимок Стиллица «Улица», Ли Баталья пишет: «Первое впечатление от фотографии — застывшее мгновение. Более пристальное вглядывание обнаруживает и более перманентный элемент: мгновение разрастается внутри изображения. Изображено скорее общее настроение, чем детали. Для меня — это настроение сочель-

ника — снегопад и спешащие домой люди»¹.

Подобные фотопроизведения репортажны только в том смысле, что они дают представление о живой жизни, сохраняют для нас ее дыхание, прелесть непосредственного ощущения. Но их нельзя рассматривать ни как документальное свидетельство, ни как точную информацию о реальном событии. Между тем развитие собственно репортажной фотографии связано с использованием образного потенциала фотодокумента и с событийным репортажем.

Еще один из истоков фоторепортажа — жанровые (бытовые) сцены. Подобные снимки часто объединяли в серии и циклы, связанные литературным текстом.

Уже в конце XIX века такие снимки не только публиковали в периодической печати, журналах, газетах, но из них составляли альбомы и фотокнижки.

На первых порах журнальная и газетная фотография испытывает зависимость от литературы. Каждый снимок представлялся всего лишь как своего рода иллюстрация, а серия снимков связывалась между собой, как правило, посредством текста. Подобные снимки не могли иметь самостоятельного значения в обрисовке реальных событий, а выступали как элемент литературного или публицистического текста, очерка, рассказа. Слово дополняло и усиливало образную выразительность снимка мыслью. В свою очередь снимок, документально фиксирующий жизненный факт и человека в определенные минуты его жизни, помогал слову преодолеть ту его ограниченность, на которую указывал Л. Н. Толстой, утверждавший: «...мне кажется, что описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал»².

¹ Баталья Л. Фотографам всестороннее образование. — «ДИАЛОГ—США», 1977, № 1, с. 68—69.

² Русские писатели о языке. Л., Гослитиздат, 1954, с. 585.



Неизвестный автор. Женщины-бурлаки на р. Суре (конец XIX — начало XX в.)

Примером подобной тесно связанной с литературой фотографии может служить фотокнижка Джона Томсона «Уличная жизнь в Лондоне», изданная в 1877 году. В ней рассказано о простых и бедных людях, описана их жизнь доброжелательно и внимательно, но «со стороны». Книга лишена какого бы то ни было публицистического пафоса и не претендует на то, чтобы быть точным историческим документом.

Снимки Томсона напоминают добросовестно написанные бытовые картинки. Жизнь людей улицы воспроизводят 36 фотографий. Автор педантично иллюстрирует фотозображениями все уличные профессии — уборщиков улиц, продавщиц цветов, чистильщиков сапог, уличных музыкантов. Спе-

циально написанный текст информативен. В нем рассматриваются польза, экономика и технология этих профессий.

Подобные издания получили распространение в конце прошлого века и в России, в них активно участвовали такие яркие мастера бытовой (жанровой) фотографии, как А. Карелин, его талантливый ученик М. Дмитриев, В. Каррик, П. Козлов, С. Лобовиков. Но характерной особенностью русской жанровой фотографии было то, что в ней яснее и четче проявилась публицистическая направленность. Это объясняется большим влиянием на фотографическое творчество реалистических и демократических традиций, получивших широкое распространение как в живописи (передвижники), так и в литературе. Многие из названных мастеров были близки к демократическим кругам.

Публицистический пафос работ русских фотографов способствовал развитию в бытовой фотографии документальных тенденций. В этот период она гораздо более социальна, активна, чем работы западных фотографов-бытовиков этого периода. Однако и она несет на себе черты влияния живописной и литературной традиции. Репортажный момент вписан в этих снимках в «художественное изображение» или «рассказ о событии» («Милостыня» А. Карелина, альбом «Неурожайный 1891/92 год в Нижегородской губернии» М. Дмитриева). Новый подход к событийному материалу намечается в начале 30-х годов. Он был обусловлен развитием социальной фотографии и повышенным интересом к образным возможностям документального снимка. Взятый сам по себе, он явился не чем иным, как фотографической репродукцией реального жизненного факта. В известном смысле такой снимок абстрагирован и от впечатления, которое этот факт производит на автора снимка, и от события, к которому он относится. В фотодокументе запечатленный факт должен говорить сам за себя. В этом и сила и слабость документальной фотографии, она чрезвычайно убедительна и достоверна, когда речь идет о конкретной характеристике жизненного явления, но не всегда ясно указывает на его связь с событийной стороной жизни. Вот почему документальную фотографию следует рассматривать в широком контексте, каким и являются все жизненное окружение и общественная история, то есть репортажно. Связь с ними устанавливается различными путями. Простейший из них — подпись под фотографией. Она, как правило, носит не литературный характер, а информационный и призвана лишь ориентировать снимок в системе реальных жизненных и исторических координат. Типичны в этом отношении подписи под снимками так называемой *социальной фотографии*. Примерами могут служить подписи под знаменитыми снимка-

ми Уокера Эванса и Доротеи Ланг, созданными в годы «великой депрессии» в США («Флойд Берроуз, округ Хэйл, Алабама, 1936», «Мать, Калифорния, 1936»). Таким образом, художественное обобщение достигается в документальной фотографии не разворачиванием мгновения внутри изображения или рассказа, а включением документально зафиксированного явления жизни в контекст самой жизни, в «разговор» о ней. При этом начинает ощущаться связь между образно-художественной и коммуникативной стороной фотографии, диалектика ее языковых и речевых моментов. В практике социальной фотографии 30-х годов документальная фотография окончательно обретает форму событийного фоторепортажа. Расцвет ее в эти годы был обусловлен тем, что фотография все больше осознается как важный фактор общественной жизни. В условиях тягчайшего кризиса, поразившего в 30-е годы капиталистическую систему, с одной стороны, и в условиях начала строительства социализма в СССР — с другой, резкого обострения социальных противоречий и идеологической борьбы, широкого распространения печатной индустрии — фотография все более ориентируется на тесную связь с реальным событием социальной жизни. Хотя в это время в среде профессиональных мастеров еще были сильны эстетские настроения, но им уже противостояло непрерывно усиливавшееся давление со стороны прогрессивной социальной фотографии, тесно связанной с демократическим и социалистическим движением. В Советском Союзе социально ориентированный фоторепортаж становится ведущей формой развития фотографии. В западных странах появляются целые группы и объединения, связанные с этим движением. Социальная фотография завоевывает печать, появляются многочисленные выставки, противостоящие фотосалонам профессионалов и любителей.



М. Дмитриев. Семья крестьянина Туганова, больная тифом (1892)

В статье «Социальная тема в чешской фотографии в период между двумя мировыми войнами» Любомир Лингарт пишет: «В этот тяжелый период кризиса, безработицы, нищеты, забастовок и других конфликтов во всем мире на чешских и международных выставках клубов фотографов-любителей все выглядело так, как будто о том, что происходило в стране и во всем мире, никто ничего не знал или не хотел знать. Это наглядно продемонстрировало также участие чешских и зарубежных фотографов

29 стран мира во Втором Международном фотосалоне, организованном Союзом чешских клубов фотографов-любителей с 9 по 23 апреля 1933 года в Праге с ориентацией прежде всего на фотографию как художественное произведение. По содержанию это были односторонние статические фотографии узко понимаемого мира со стандартной шкалой сюжетов, которые и при композиционных эффектах или технической виртуозности производили впечатление снимков из мертвого мира... курьезных вещей»¹.

¹ «Фотография-79». Прага, «Орбис», № 3, с. 25—26.



У. Эванс. Семейный портрет. Алабама (1936)

В противовес этим и им подобным выставкам в 1933 году здесь же в Праге открывается выставка социальной фотографии с участием прогрессивных советских, французских и американских мастеров. Сторонники социальной фотографии решительно отказывались считать ее лишь одной из форм традиционного искусства, «комплексом технических и эстетических проблем». Они рассматривают ее как важный общественный фактор, глубоко проникающий в общественные события, в проблемы

социально-политические и экономические, в проблемы искусства и культуры, во всю окружающую жизнь.

В области социальной фотографии работало много выдающихся советских мастеров. В золотой фонд вошли произведения фоторепортеров старшего поколения: В. Буллы («Расстрел Июльской демонстрации»), репортажи П. Оцуа с фронтов гражданской войны, снимки А. Шайхета («Лампочка Ильича»), М. Альперта, Г. Зельмы, Б. Кудоярова, А. Родченко, посвященные строительству нового, социалистического общества. Яркий образ рождения новой, советской

деревни создал в своих фотопроизведениях А. Шишкин («Жница», «Теперь заживем...»). Значительными достижениями в области социальной фотографии явились репортажи американских мастеров «Группы Стрейкера»: Д. Ланг и У. Эванса, показавших впечатляющую картину трагедии трудящихся США в годы «великой депрессии». Плодотворно работают в этот период француз А. Картье-Брессон, чехословацкий мастер Р. Кон, создавший драматические образы простых людей («Работяга», «Инвалид»). К концу 30-х годов в Советском Союзе творческие усилия фотомастеров все более концентрируются вокруг проблем репортажа. Первая Всесоюзная фотовыставка, проведенная в 1937—1938 годах, отражала это со всей очевидностью — фоторепортаж занимал на ней ведущее место. Однако она показала и то, к каким отрицательным последствиям в развитии фотографического творчества вела неясность в понимании соотношения в нем документальных и художественных, информационных и образных аспектов. На опыте этой выставки, как писал С. А. Морозов, «не было сделано вывода о границах, отделяющих фоторепортаж от других видов фотографирования. Широкий круг фотографов не был предупрежден об опасности инсценировок для репортажа»¹. В результате сюжеты событийных съемок стремились превратить в законченные картины, в которых пропадала живая связь с реальным событием. Эклектический характер подобных работ очевиден. Для их обозначения был принят и весьма двусмысленный термин — «художественный репортаж». Двусмысленность его состоит в том, что репортаж по природе своей не столько художествен, но документален, так как «природа фоторепортажа не допускает никакого вмешательства фотографа в происходящее событие... фоторепортер следует за собы-

¹ Морозов С. Советская художественная фотография. М., «Искусство», 1958, с. 89.



Р. Кон. Работяга. Чехословакия (1933)

тием, схватывает его узловые моменты... всю специфику фоторепортажа определяет документальность фотонизображений: каждый репортажный снимок имеет точный адрес, показывает действительные события, происходящие в определенном месте в определенное время»¹. Вне всякого сомнения, на основе восприятия репортажного снимка может возникнуть и

¹ Дыко Л. Беседы о фотомастерстве. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1977, с. 250—251.

возникает эстетическое впечатление. При этом важно подчеркнуть, что это происходит не только в тех случаях, когда репортажный снимок приобретает художественные черты, а репортаж выступает в роли жанра художественной фотографии.

Эстетическое впечатление репортажный снимок может производить и в тех случаях, когда он не имеет признаков законченного художественного произведения. Более того, сила, глубина, выразительность образного решения могут усиливаться ценой отказа от чрезмерной «художественной законченности» фотоизображения.

Эстетическая функция репортажного снимка неразрывно связана не только с его художественной организацией, но и с его документальностью, которая привносит в него поэзию и драматизм реальной жизни¹.

Развитие творческого репортажа в 30—60-е годы сломало ту жесткую границу между документальными и художественными формами, которая существовала в искусстве XIX века, подтвердило догадки выдающихся мастеров о том, что наиболее оптимальный вариант развития фотографического творчества лежит на путях взаимодействия в нем и взаимообогащения художественности и документальности, «беллетристических» и публицистических моментов.

Репортажная форма является также той массовой и общедоступной формой, в рамках которой осуществляется взаимосвязь фотографа-художника с широкими слоями зрителей, которые ищут в репортажной фотографии не только «голую» информацию, но и образное осмысление происходящих событий. Часто именно благодаря восприятию зрителя обнаруживался огромный образный потенциал снимков, которые создавались фоторепортерами как чисто инфор-

мационные. В этом отношении показательно постепенное проявление образной, эстетической значимости фотодокументов времен Великой Октябрьской социалистической революции и Великой Отечественной войны.

Репортажные формы получают широкое распространение именно потому, что они обеспечивают необходимую интеграцию художественных и информационных моментов в наибольшей степени и наиболее органично.

Если в ранний период главное внимание практиков и теоретиков привлекали связи фотографии с традиционными формами искусства, прежде всего с живописью и литературой, то затем обостренный интерес начинает вызывать фоторепортаж как форма, объединяющая решение эстетических и коммуникативных задач. Все более очевидной становится значительность и плодотворность творческого опыта советской фотографии, которая с первых шагов ориентировалась на развитие образно-публицистических форм творчества. В общетеоретическом плане обнаружение эстетических качеств в репортажной и документальной фотографии не содержало ничего необычного, а явилось еще одним доказательством того факта, что сферы художественного и эстетического совпадают лишь частично. 60—70-е годы были периодом зрелости для репортажной фотографии — временем подлинного расцвета.

Наиболее значительным достижением фотографического творчества в этот период было широкое использование эстетического потенциала фотодокумента.

Документ и фотографический образ

...«Факт» есть огромная философская диалектическая проблема. И прежде всего «факт» есть не столько видимая и осязаемая «вещь», сколько невидимое и неосоздаемое, диалектическим исследованием улавливаемое и раскрываемое «отношение».

В. Асмус

Успехи репортажной фотографии за последние два десятилетия вновь вызвали повышенный интерес к документальной основе фотографического образа.

Начиная со второй половины 50-х и до середины 70-х годов репортаж переживает пору подлинного расцвета. Этот период характеризуется чрезвычайным разнообразием форм журналистской фотографии, проникновением ее стилистики в жанры традиционной художественной фотографии, повышением ее социальной активности.

В эти годы репортаж все более утверждает себя как способ мышления современного фотохудожника. Репортажный момент рассматривается как необходимое качество снимка, придающее ему временную подлинность, ощущение живой жизни — качества, специфически отличающие произведение технических искусств от произведений традиционных форм образного творчества.

С. А. Морозов писал в своей книге «Фотография среди искусств»: «Резкий переход в фотожурналистике к отражению явлений окружающей жизни без оглядки на стандарты постановочной композиции произошел в середине 50-х годов. Начались поиски форм чисто репортажного построения снимков. На работу по-новому перешло немало мастеров старшего поколения, а не только молодежь»¹.

¹ Морозов С. Фотография среди искусств, с. 68—69.

Традиционному пониманию фотографии как вида изобразительного искусства все более противопоставляется понимание ее как документального по своей природе искусства. Такого рода противопоставление, казалось бы, имело вполне реальное основание.

Успехи фоторепортажа показали, что фотодокумент может иметь самостоятельное эстетическое значение. Более того, именно благодаря фоторепортажу стало ясно, что документальные образы «не имеют замыкающей способности, потому что не связаны ни с какой предуказанной мыслью, не зависят от выравнивающего стиля и в полном смысле индивидуальны: на них расползается по швам любой стереотип»¹, — образно писал советский литературовед П. В. Палиевский.

Вопрос о возможности создания эстетически значимого образа на основе факта и документа ставился и раньше. Он оказался в центре внимания той дискуссии, которая развернулась в 20-е годы между представителями так называемого «левого фронта искусств» и сторонниками художественной образности в искусстве.

Теоретики «Нового Лефа» С. Третьяков, П. Незнамов, О. Брик утверждали, что на основе «фиксации факта», «жизни как она есть», подачи материала в «первоначальном виде» можно создать правдивый образ действительности, не прибегая к использованию художественных форм. Они отрицали реализм в искусстве и требовали заменить творческую технику искусства использованием возможностей технических средств фотографии, кино, радио, а художественному мастерству противопоставляли «репортерскую хватку». Законы художественного творчества они пытались подменить идеей монтажа точно зафиксированных фактов в соответствии с требованиями «системы идеологических понятий».

¹ Палиевский П. В. Литература и теория. М., «Сов. Россия», 1979, с. 153.

¹ Истоком эстетического впечатления может быть не только восприятие художественной структуры (произведения искусства), но также созерцание природы и осознание поэзии и драматизма социально-исторической жизни.



А. Гаранин. Брянский фронт. 1941

Особое место в теоретических построениях «лефовцев» занимала фотография. Они пытались противопоставить фотографический кадр картине на том основании, что он более «правдиво» и «точно» воспроизводит действительность, чем художественное изображение. Данная мысль развивалась в публикации О. Брига «Фотокадр против картины», опубликованной в одном из первых номеров журнала «Советское фото» (1926, № 2).

Против подобных «левацких», вульгарных представлений выступили многие деятели советской художественной культуры. Среди них был и А. В. Луначарский, опубликовавший в журнале «Фотограф» статью «Фото-

графия и искусство» (1926 г.), а в «Советском фото» С. Баранов подверг критическому разбору публикацию О. Брига. Известный советский философ и эстетик В. Ф. Асмус в статье «В защиту вымысла» (1929 г.) писал о том, что точка зрения сторонников «искусства факта» несостоятельна по крайней мере по трем причинам. Во-первых, факт является не «вещью» (как считали «лефовцы»), а невидимым и неосознаваемым отношением. В силу этого он не может быть достаточно адекватно воспроизведен никакой кино-, фото-, радиотехникой. Точное воспроизведение фактов возможно только в ходе научного и промышленного эксперимента.

Во-вторых, процесс познания опирается не только на знание факта — он невозможен и без фантазии, так как только с ее помощью мы постигаем «различные варианты мыслимых и возможных отношений бытия»¹. В-третьих, категория вымысла играет в художественном творчестве особую роль. В бесконечной игре форм, порожденной фантазией художника, происходит образное осмысливание действительности и закладывается фундамент правдивого, реалистического ее воспроизведения в искусстве.

Сегодня достаточно очевидно, что точка зрения сторонников реалистического искусства была ближе к истине, чем теоретические схемы пророков «искусства факта», но вместе с тем известной односторонностью страдала в 20-е годы и их позиция. В ней не учитывались в полной мере те последствия, которые имели место в развитии художественной культуры в связи с научно-техническим прогрессом.

А. В. Луначарский, отстаивая диалектический подход к фотографическому творчеству, писал: «Смешным предвзвешиванием веет от рассуждения лиц, которые говорят,

¹ Из истории советской эстетической мысли. 1917—1932. Сб. материалов. М., «Искусство», 1980, с. 451.



Я. Рюмкин. Бой в Сталинграде. 1942

что фотография есть чистая техника и поэтому не включает в себя элементов искусства...»¹. Ее отличает от изобразительного искусства много своеобразных моментов, но объединяет с искусством язык реальности. Она не является и «рабыней природы», хотя живописец и график более свободны в «сгущении жизни». Художественные приемы в фотографии в чрезвычайно значительной мере механизированы и химизированы, пишет Луначарский, но это требует от фотографов претендовать на звание художников больше, чем от кого-либо из «механиков». «Своими методами, которые казались ужасными и разрушительными для человека карандаша и кисти, которые каза-

лись ему мертвыми, фотография добивается подчас изумительной жизненности, изумительной теплоты лирики или широты эпоса, фотографическая фактура приобретает все более богатства и гибкости»¹.

В статье Луначарского еще нет достаточно четкого ответа на вопрос о том, в каком отношении в фотографическом творчестве находятся факт и фантазия, документальный и художественные моменты, но в ней присутствует верный методологический подход к анализу этой сложной проблемы. Развитие творческого репортажа показало со всей очевидностью, что постоянное обра-

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., «Худож. лит.», 1967, с. 461—465.

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., «Худож. лит.», 1967, с. 465.

шение к факту живой жизни не ограничивает, а стимулирует развитие у фотографа творческой фантазии, так как он постоянно должен видеть связь между фактом и стоящим за ним событием, угадывать, как «рождаются» в нем «колоссальные исторически подготовляемые характеры». В итоге развитие тех своеобразных моментов в фотографическом творчестве, о которых писал Луначарский, открыло путь к использованию в искусстве документа в новом качестве, в его самостоятельном эстетическом значении. Новый подход к этой проблеме был подготовлен всем ходом социального развития: потрясениями второй мировой войны, развертыванием мирового революционного процесса, научно-технической революцией. Громадный эстетический потенциал фотодокумента с предельной ясностью обнаружился в результате обращения к материалу военного репортажа. В эти годы фотография волей исторических обстоятельств оказалась теснейшим образом связанной с событиями огромной социальной значимости — событиями, сменявшими друг друга с калейдоскопической быстротой. В данных условиях способность фотографии быстро и точно фиксировать событие как бы получила дополнительное ускорение, что позволило ей на фактической, документальной основе создать грандиозные по своему масштабу и поразительные по глубине жизненного проникновения образные обобщения. Время, эпоха, драматическая напряженность борьбы представлены в военном репортаже тех лет с поистине эпической простотой, широтой и силой. Это в первую очередь относится к советскому военному фоторепортажу. Целостность образных решений и величие чувств, которыми пронизан этот неповторимый в своей подлинности материал, явились не результатом формально-художественных изысков отдельных фотомастеров, а результатом следования традиции, рожденной первыми фоторепортажами Октябрьской революции, гражданской войны

и первых лет строительства социализма и тем героическим энтузиазмом, с которым сотни советских фотокорреспондентов добывали подлинно «выдающиеся факты», с обнажающей ясностью представлявшие правду о сущности, действительном смысле и значении этой великой освободительной войны.

В поразительной по своей образной силе фотофреске советских фотографов-фронтовиков содержалось зерно подлинного эстетического открытия, о котором впоследствии много будут писать и спорить исследователи фотографии. Оно состояло в том, что практика советского военного репортажа наглядно подтвердила мысль, что документ обретает образный смысл лишь в том случае, если запечатленный в нем факт с точки зрения самой жизни является «выдающимся фактом»¹.

Вместе с тем опыт советского военного фоторепортажа позволяет представить, какие факты жизни можно считать выдающимися и с точки зрения образного творчества. Такими фактами являются те конкретные события, судьбы, характеры, поступки и чувства, в которых эпоха, историческое время «как бы светятся». В связи с этим, размышляя о современной фотографии, мастер фоторепортажа Анатолий Гаранин говорит: «Фотография — это прежде всего свидетельство времени. Его подлинность выражается для меня и в чувствах, в эмоциях, в умозрении»². Неустанный поиск подлинно выдающихся фактов времени — главное, что характеризует лучшие произведения советского фоторепортажа военных лет. Ради этого военные репортеры нередко шли на смертельный риск, и их творческий поиск был неотделим от мужества солдата. Поразительна та естественность и простота, с которой в фотодокументах войны рождались, по выражению

¹ Палиевский П. В. Литература и теория, с. 159.

² «Сов. фото», 1978, № 1, с. 24.



Достоевского, «колоссальные исторически подготовляемые характеры». Достаточно вспомнить фоторепортаж Сергея Струникова, посвященный подвигу и смерти Зои Космодемьянской, — «Таня». В кадрах советского военного фоторепортажа, как правило, лишенных черт законченной фотокартинки, явственно проступает великая правда времени. Пожалуй, ни одному из искусств не удалось с такой достоверностью и конкретностью запечатлеть массовый героизм народа в борьбе с фашизмом.

Б. Кудояров. Кровавая мостовая. Ленинград. 1941

Фотодокумент лежит в основе и таких выдающихся произведений советского фотографического творчества, ставших образными символами нашей борьбы и победы, как «Горе» Д. Бальтерманца, «Комбат» М. Альперта, «Политрук продолжает бой» И. Шагина, «Знамя Победы над рейхстагом» Е. Халдея, «Солдаты умирают стоя» А. Гаранина.



А. Шайхет. Коммунисты, вперед! (1944)

Военный фоторепортаж явился не только одним из важных истоков развития советской фотографии в послевоенный период. Он оказал значительное влияние и на развитие других видов искусства, прежде всего на киноискусство. Трудно переоценить и тот вклад, который был им сделан в развитие не только советской, но и мировой фотографической практики. Оценивая это значение, чехословацкий фотожурнал писал: «Почему отводится такое внимание советской военной фотографии? Почему не фотграфиям других стран, особенно если

учесть, что в мировой фотографии имеются столь прославленные имена военных репортеров? Потому что советский военный репортаж, в отличие от остальных, силен как единое целое. Он не пестрит именами звезд фотографов... Его специфика не формировалась под влиянием коммерческих стимулов массового распространения информации, а была отражением патриотического долга. Иным был американский военный репортаж этих лет. Предназначенный преимущественно для крупных иллюстрированных журналов, он полностью зависел от стандартов буржуазной пропаганды, коммерческих факторов, традиционного для



Е. Халдей. Знамя Победы над рейхстагом (1945)

западной печати принципа сенсационности. В итоге он изображал... войну, скорее, как спортивное состязание»¹. Даже в лучших своих образцах западный фоторепортаж военного и послевоенного времени несет на себе отпечаток стереотипов буржуазного сознания, мешающих правдивому воспроизведению исторического времени. Один из них — пацифизм. Он дает о себе знать даже в произведениях тех мастеров западного фоторепортажа, которые занимали и занимают достаточно четкие прогрессивные позиции. В этом отношении

показательно творчество таких представителей западного фоторепортажа, как Робер Капа и его соратники по группе «Магnum», которую он организовал в 1947 году вместе с Дэвидом Сеймуром.

В 30-е годы Р. Капа и Д. Сеймур активно работали в области социальной фотографии во Франции. Они были связаны с деятельностью Народного фронта, ведущая роль в котором принадлежала Французской коммунистической партии. В годы второй мировой войны и в послевоенный период Р. Капа и Д. Сеймур активно участвуют своим твор-

¹ «Фоторевю», 1975, № 1, с. 24.

чеством в борьбе с фашизмом, симпатизируют Советскому Союзу. Многие их кадры являются образцами жанра военного репортажа.

Р. Капа избегал снимать «саму войну», а показывал лишь то, что с ней связано. Война как человеческая драма — вот что стоит в центре его репортажей. Но, несмотря на то, что многие его работы пронизаны гуманистическим и антивоенным содержанием, ему так и не удалось подняться в своем творчестве до широты тех образных обобщений и того проникновения в правду времени, которые мы видим в советском военном репортаже. Примером может служить типичный для творчества этого мастера снимок «Коллаборационистка» (1944 г.). Он изображает один из эпизодов периода освобождения Франции от фашизма. Через толпу смеющихся горожан двое полицейских ведут наголо стриженную женщину с ребенком на руках. Во время оккупации она сожительствовала с врагом-немцем. Образ, созданный Р. Капа, соединяет в себе документальную точность с острой психологической выразительностью и воспроизводит событие с большой драматической силой. Но этот образ локален. Он не выходит за рамки конкретного события, так как факт, к которому обращается фоторепортер, не представляет собой ничего значительного с точки зрения временной характеристики действительности. Снимок, несмотря на блестящий профессионализм мастера, выглядит не более чем добросовестное свидетельство истории, но достаточно поверхностен и абстрактен как документ времени. Стремление выразить идею ненависти к фашизму и радость освобождения путем обращения к обыденному факту замутняет глубину образной мысли. Главное внимание сосредоточивается на парадоксальной жизненной ситуации: толпа не осуждает женщину, а смеется и злорадствует над ней, что вызывает чувство сострадания к человеку, судьба которого искалечена войной. Гуманизм Р. Капа при-

обретает здесь абстрактный оттенок, в результате чего мы улавливаем не саму правду, а только ее «вид».

Особенно отчетливо тенденция показывать не саму правду времени, а только ее внешний вид проявилась в западном военном и событийном репортаже в послевоенный период. По-видимому, эта тенденция развивалась часто помимо воли и субъективных намерений мастеров западного репортажа, придерживавшихся либеральных и демократических взглядов. Она была результатом их зависимости от средств буржуазной массовой печати и пропаганды, от стереотипов мелкобуржуазного мышления, столь широко распространенных в среде либеральной художественной интеллигенции Запада. В творчестве крупнейших мастеров послевоенного западного репортажа мы сталкиваемся со своего рода компромиссом между стремлением к правдивому освещению событий и требованиями буржуазной пропаганды. Примером такого рода компромисса являются деятельность группы «Магнум» и фотопубликации американского журнала «Лайф», который вплоть до своего закрытия в 1978 году играл ведущую роль в развитии западной репортажной фотографии. Закрытие этого журнала было воспринято на Западе как конец эры репортажа. С «Магнумом» сотрудничали многие фоторепортеры старшего и среднего поколения, такие, как Р. Капа и Д. Сеймур, Филипп Джон Гриффит и Дональд Маккалин, Жиль Пересс и многие другие.

Послевоенные репортажи этих мастеров из горячих точек планеты — Вьетнама, Ближнего Востока, Ирландии, Кипра, Камбоджи (Кампучии) — обошли всю мировую печать. Достаточно вспомнить знаменитые репортажи погибшего во Вьетнаме Р. Капа. Полны гневного обличения жестокостей войны репортажи Д. Маккалина из Камбоджи, Биафры и с Кипра. Обличительными документами выглядят снимки из книги Ф.-Д. Гриффита «Вьетнамское предприятие».

Истинным драматизмом проникнута фотография Ж. Пересса «Кровавое воскресенье в Лондондерри».

Мастерство, профессиональная и человеческая честность, антивоенная позиция большинства этих мастеров не могут вызывать сомнения. И все же, глядя на эти снимки, постоянно ощущаешь стремление фотографа стать над схваткой во имя создания «добросовестного свидетельства истории». В этих работах много правды факта, но часто недостает правды времени. Этот недостаток компенсируется поисками образности факта или акцентированием внимания на натуралистических поданных деталях.

Характерно то шокирующее впечатление, которое оставляют многие снимки из книги Ф.-Д. Гриффита «Вьетнамское предприятие». Чрезмерная законченность, «зализанность» композиционных построений в них резко контрастирует с чудовищным по своей жестокости и дисгармоничности ликом войны. В результате эти снимки оказываются лишенными той суровой правды, которая всегда отличает подлинное реалистическое произведение.

Натуралистический оттенок свойствен многим фотоработам такого мастера репортажа, как Д. Маккалин, который считает, что «протестовать против войны — значит показывать ее ужасы». Он особенно отчетлив в его фотоциклах, посвященных событиям в Биафре (1969 г.) и Камбодже (1970 г.). Вместе с тем следует отдать должное гуманистической направленности творчества названных мастеров, она явственно звучит в словах Маккалина: «...фотограф должен оставаться прежде всего человеком. Мы должны быть человеческими сами, чтобы запечатлеть проблемы других людей»¹. Такой подход не может не быть близок той традиции, которая получила наивысшее выражение в советской фотографии. Характеризуя ее гуманистическое значение, Вацлав Йиру

пишет: «Если искать в фотографиях какого-нибудь народа настоящий, подлинный гуманизм, то наверняка и в наибольшей мере мы найдем его на снимках советских фотографов»¹.

Творческая практика советского военного репортажа со всей наглядностью показала, что художественность репортажа определяется прежде всего тем, *насколько правда документа перерастает в нем в правду времени, истории*, что связано с умением фотографа найти и запечатлеть выдающийся факт.

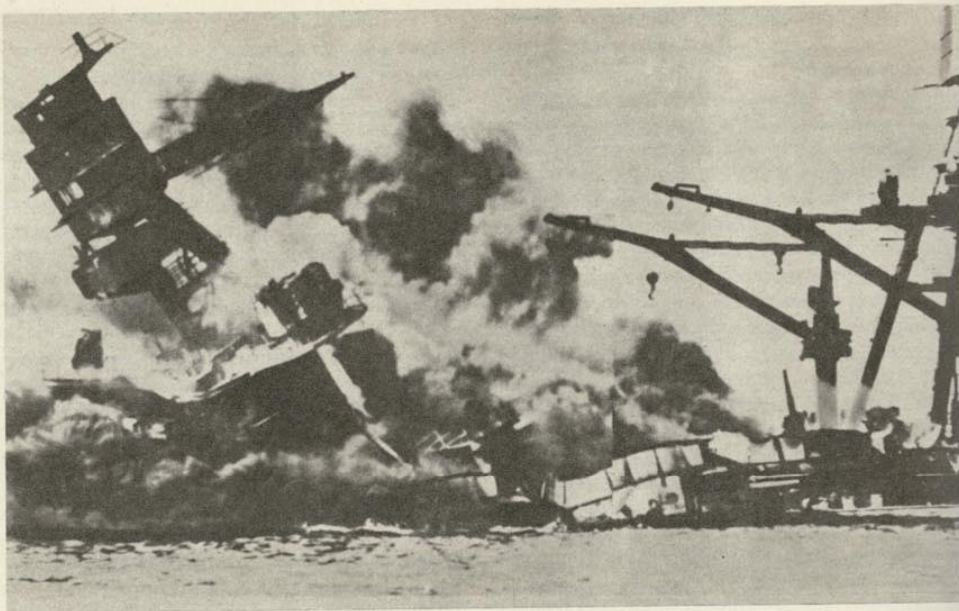
Будучи запечатленным моментом исторического времени, репортажная фотография обращается не просто к факту, а фиксирует его в связи с решающим событием времени. Благодаря этому она получает возможность преодолеть свою ограниченность, репродуктивность, бессловесность и создать образ действительности, развертывающийся во времени и обладающий историческим смыслом.

Репортажный метод съемки, репортажный способ мышления в фотографии должен быть рассмотрен прежде всего как средство решения важнейшей и сложнейшей для нее проблемы — проблемы времени. И это говорит о том, что проблема репортажа не может быть сведена к узкопрофессиональным рассуждениям о репортажном жанре, — его значение гораздо более широко и имеет методологическую значимость для характеристики фотографического творчества.

Поиск решающего мгновения и выдающегося факта, который является характерной чертой творческого репортажа, неизбежно стимулировал развитие в нем аналитических тенденций. Начиная с середины 50-х годов они получают в фотографическом творчестве всестороннее развитие. Творческий диапазон репортажной фотографии становится чрезвычайно широким. Ему оказываются доступны и философские обобщения, и тончай-

¹ «Фотограф-78». Прага, «Орбис», № 2, с. 61—62.

¹ «Фотограф-78». Прага, «Орбис», № 2, с. 61—62.



Гибель линкора «Аризона» в бухте Перл-Харбор (США, 40-е годы)

ший психологический анализ, и яркая публицистичность. Серьезные изменения претерпевает по мере развития этих тенденций и образность языка и структура фотопроизведения. В этом плане намечается сближение фотографии с формами романической литературы, для которой характерны свободная разомкнутая композиция, прозрачность языка¹ и стремление видеть в искусстве средство общения и взаимопонимания

¹ Как показывают современные психологические исследования, есть определенная зависимость между речевой функцией языка и его «прозрачностью». Чем больше искусство развивается как способ общения, тем менее «заметным» становится язык. Он как бы перестает существовать, выполняя функцию связи между читателем и образным смыслом произведения.

между людьми, а не средство воплощения абстрактных идеалов, делания «изящных» вещей и доставления удовольствия. Этот факт сближения с литературой отмечается многими исследователями. С. А. Морозов пишет: «Распространение жанров фотографии, близких репортажу, и наблюдающийся при этом отход фотомастеров от заимствования правил и форм композиции у изобразительных искусств способствуют сближению фотографии с литературой, с журнальными жанрами»¹. Сходную мысль высказывает и чехословацкий автор Карел Дворжак в статье «О характере репортажа». «...Произведения лучших репортеров всегда отличаются, — пишет Дворжак, — исключительной простотой изображенного действия и использованных средств... По

¹ Морозов С. Фотография среди искусств, с. 91.



Р. Капа. «Коллаборационистка» (Франция, 1944)

своему характеру фоторепортаж намного ближе серьезной публицистике или литературе»¹.

В 50-е годы развитие творческого репортажа на Западе было связано прежде всего с именами двух выдающихся мастеров — Анри Картье-Брессона (одного из ведущих деятелей «Магнума») и Эдварда Стейхена (создателя всемирно известной фотовыставки «Род человеческий»).

А. Картье-Брессон в эти годы публикует целый ряд фотоальбомов («Европейцы», «Москва», «Ускользящее мгновение»), в которых психологический подтекст часто оказывается важнее, значительнее пластических качеств изображения.

Иной принцип лежит в основе такого про-

изведения, как «Род человеческий» Э. Стейхена. Пятьсот снимков этого цикла, сделанных фотографами различных стран, собранные воедино, имеют целью выразить общую философскую мысль о неразрывной связи человека и человечества, личности и истории, отдельных стран и мирового сообщества. Главная мысль — это идея единения людей вопреки различиям между классами, расами, нациями.

При всей утопичности и абстрактности обшей мысли автора «Рода человеческого» она поражает грандиозностью замысла, вызывает глубокое уважение своей гуманистической направленностью, потрясает масштабом и образной силой, которая открывается в сопоставлении различных по характеру и качеству фотоизображений. Сегодня

¹ Дворжак К. О характере фоторепортажа. — «Фототревю». Прага, «Орбис», 1972, № 4, с. 4.

очевидно новаторское значение замысла Стайхена, который попытался использовать для решения грандиозного образного замысла силу фотографии как средства массового общения. Его работа — это не только набор снимков, призванный выразить абстрактную идею, проиллюстрировать мысленный образ. Эта выставка — своеобразный философский фотороман, который фактически не имеет «начала» и «конца», как сама жизнь. Отдельные снимки играют здесь примерно ту же роль, что и слово в романе. Они «диалогичны» и несводимы к своему иконическому значению, так как с их помощью передается определенное знание, определенный смысл. Не случайно именно с созданием этой фотовыставки совпало резкое изменение взглядов Стайхена на сущность и природу фотографического творчества. Для него оно уже не просто один из видов изящного искусства, но прежде всего средство взаимопонимания и общения между людьми, призванное помочь человеку решать конкретные проблемы его общественной и индивидуальной жизни.

При всем различии в подходе к фотографическому творчеству у А. Картье-Брессона и Э. Стайхена между ними есть нечто общее. Оно состоит в том, что они отказываются считать фотографию только видом изящного искусства. Для них фотографическое творчество находит свое наивысшее выражение в репортаже, выполняющем функцию средства массового общения и эстетической речи. Такое понимание фотографии является источником и простоты формы, к которой стремится Брессон, и философичности содержания, которая воодушевляет Стайхена.

В 60-е годы творческий репортаж занимает ведущее место в развитии советской фотографии. Этому способствовали такие значительные произведения, как репортажные циклы А. Гаранина «Московская консерватория» и «10 дней, которые потрясли мир» (о спектакле Театра драмы и комедии на

Таганке), «Колыма» Л. Устинова, «Московский университет» В. Тарасевича.

Первая половина 70-х годов ознаменовалась подлинным расцветом репортажного портрета-очерка. Всеобщее признание завоевали такие работы, как портрет профессора В. Г. Попова («У постели больного») А. Гаранина, «Святослав Рихтер» и «Густав Шнейерс» О. Макарова, «Портрет академика Будкера» Л. Шерстеникова, «Оперир» Амосов» М. Альперта, «Портрет жены президента С. Аленде, Бусси Аленде» А. Башкина. Все эти произведения отмечены жизненной достоверностью, тонким психологизмом, глубоким проникновением в характер и в творческий мир личности. Подлинного внутреннего напряжения одними из лучших репортажных портретов — портрет Дмитрия Шостаковича («Двенадцатая симфония») В. Тарасевича.

Творческая практика этих лет показала, что образный диапазон репортажа неограничен. Эти годы отмечены резким усилением влияния фотографии на другие области искусства — живопись, литературу, кино, театр. Эстетика и теория искусства начинают все чаще обращаться к серьезному исследованию фотографии и того места, которое она занимает в развитии современной художественной культуры. Активизируются и исследования в области теории фотографии.

В конце 60-х годов на страницах журнала «Советское фото» прошла дискуссия о положении в фотографическом творчестве художественной и репортажной фотографии.

В ходе обсуждения, которое открылось статьей С. А. Морозова «Против устаревшего понимания художественности», были поставлены и подверглись основательному рассмотрению многие кардинальные проблемы развития современной фотографии. В дискуссии принял участие ряд известных советских эстетиков и исследователей М. Каган, М. Громов, С. Морозов и другие



Этой дискуссией открывался новый этап разработки в Советском Союзе теоретических проблем фотографического творчества, который продолжается до сих пор, вовлекая в орбиту интереса к фотографии все новых и новых исследователей. В центре внимания дискуссии оказалась проблема репортажа.

Характерно, что при всем различии в оценке природы фотографии все участники дискуссии рассматривали репортаж как одну из ведущих форм фотографического творчества.

В эти годы проблема диалектики документальных и художественных аспектов, которая является важнейшей при рассмотрении репортажных форм, широко обсуждается применительно к другим областям образ-

Р.-Д. Гриффит. Из книги «Вьетнамские предприятия» (Англия)

ного творчества. Интерес к ней был повсеместным. В 1968 году П. В. Палиевский публикует обстоятельную работу «Документ в современной литературе». Несколько позднее, в начале 70-х годов, выходит сборник «Документальное и художественное в современном искусстве», в котором эта проблема рассматривается применительно к различным видам искусства (литературная публицистика, кино, театр, живопись).

Во всех этих работах авторы постоянно затрагивают проблему фотографии, ее отношение к другим видам традиционных и технических искусств. Все это способствовало включению анализа фотографии в кон-



П. Стенд. Рабочий парень (Франция)

текст рассмотрения общего движения художественной культуры в современном обществе и преодолению того налета эмпиризма, который был характерен для теории фотографии в предшествующий период. В 70-е годы проблема репортажа рассматривается под углом зрения взаимосвязи со смежными техническими искусствами — кино и телевидением, что привело к более углубленным представлениям о природе фотографического творчества и его специфики. «Положение в сфере фотографии — первой среди возникших технических средств фиксации внешнего облика действительности — стало своего рода моделью, на которой можно с легкостью обнаружить отношения между искусством и СМК, сопровождающие

каждое новое средство»¹, — пишет А. Вартанов — исследователь документальной основы фотографического творчества. Справедлив и вывод его о том, что именно под влиянием успехов документальных, репортажных форм произошла решительная переоценка природы фотографического творчества, которое еще недавно рассматривалось как непосредственное продолжение и развитие традиционных форм живописи. В эти годы активизируется исследование образной специфики фотографии, повышается уровень ее теоретического анализа, о чем свидетельствуют публикации в «Советском фото» статей А. Вартанова, Ю. Богомолова, В. Демина, Н. Хренова и других, посвященные проблемам фотографического видения, языка, времени и документа.

В западной литературе проблема фоторепортажа оказалась разработанной значительно менее фундаментально. Да это и понятно. В практике западной фотографии репортаж никогда (за исключением 50-х и начала 70-х годов) не играл ведущей роли в решении творческих задач. Соответственно этому и в теоретических исследованиях о нем в лучшем случае говорят лишь как «о крупной вехе на пути созревания фотографии».

В связи с закрытием журнала «Лайф»², который был одним из наиболее значительных центров, объединявших фотографов, работавших в области творческого репортажа, интерес к репортажной фотографии на Западе все более и более утрачивается. Это с полной определенностью выразил редактор американского журнала «Ньюсуик» Дуглас Дейвис в статье «Современная американская фотография»: «Теперь, когда закрылись большие иллюстрированные журна-

¹ Вартанов А. К методологии искусствоведческого исследования средств массовой коммуникации. — В кн.: Музы XX века, с. 24.

² В настоящее время журнал снова функционирует.

лы, фотоизображение должно оправдывать себя художественностью, а не злободневностью — изображением приезжей знаменитости или памятного события»¹. В подтверждение своей мысли Дейвис приводит примеры работы «по-новому» известных представителей западной фотожурналистики. Она состоит в том, что большинство из них ныне тяготеют к созданию «музейных вещей», снимков экзотических предметов и сложных экспериментальных работ. Характерно и название раздела статьи Дейвиса, посвященного репортажу: «Репортаж и интерпретация».

Действительно, стремление синтезировать момент документальной и момент художественной интерпретации изображаемого — характерная тенденция в развитии творческого репортажа наших дней. Примером удачного решения этой проблемы может служить фотоочерк В. Тарасевича «Подвиг» (1979 г.), посвященный работе ленинградских художников-реставраторов. Но насколько далека эта работа советского мастера репортажа от вывода Дейвиса о том, что решение подобной творческой задачи связано с отказом от злободневности. Фотоочерк В. Тарасевича выглядит в высшей степени и документально, и художественно, и весьма злободневно. Показывая творческий подвиг советских художников-реставраторов, произведение одновременно служит напоминанием о прошлом. По словам самого мастера, он стремился в своей работе связать воедино: «подвиг воинов, одолевших врага, и подвиг художников, победивших варваров». Возрожденные из руин дворцы и парки Петергофа на снимках Тарасевича становятся художественным символом нерасторжимой связи времен — героической драмы прошлого, творческого подвига настоящего, предостережением для будущего. В этой работе естественная простота, «прозрачность» языка неотделимы

от яркого и глубокого образного решения, а художественная мысль — от страсти художника-публициста. «В этой теме я старался «говорить» самым простым языком, что отнюдь не означало отказа от техники, от формы, которая в фотографии то же, что точность языка в литературе, — говорит В. Тарасевич, — но этот язык и эта техника диктовались моим стремлением воплотить тему, идею единства героического подвига советских людей в эпоху войны и их творческого подвига в дни мира»¹.

Взгляд на роль и место репортажа в современном фотографическом творчестве достаточно ясно выразил советский фоторепортер Виктор Ахломов: «Репортаж, мне кажется, наиболее характерное проявление фотографии... Очень сложно... ежедневно создавать репортаж, обладающий высоким эстетическим уровнем, произведения непреходящие, хотя именно эту цель должен иметь каждый репортер». В этих словах четко обозначена та традиция, которой следуют советская фотографическая практика и теория на всем протяжении своего развития.

Фотография и идеологическая борьба

Чтобы лишить наших врагов... возможности исказить и порочить показания слов и цифр, мы решили обратиться к светописси, к работе солнца — к фотографии.

А. М. Горький

Фоторепортаж — одна из форм образного творчества, в которой эстетические задачи неразрывно связаны с задачами идеологического характера. Столь тесный и органический синтез этих аспектов мы наблюда-

¹ «ДИАЛОГ — США», 1977, № 1, с. 9.

¹ Тарасевич В. Осмыслить пережитое. — «Сов. фото», 1979, № 5.

ем наряду с фотографией только на телевидении, которое, так же как и фоторепортаж, обращается к социальному времени.

Идеологическое значение репортажной фотографии возрастает по мере ее развития как образной речи и выхода за рамки чистой информативности. Правомерность этой мысли определяется тем, что «СМК... не только фон, на котором бытуют сегодня и традиционные и новейшие художественные формы, но и собственно эстетический фактор, чрезвычайно существенный и важный»¹.

Ни фотография, ни кино, ни телевидение, постоянно решая информационные, репродуктивные, публицистические задачи, не остаются лишь техническими каналами информации, а развиваются одновременно и как особые формы образного творчества. И это помогает решению важной идеологической задачи, о которой говорил Л. И. Брежнев на XXVI съезде КПСС, обращаясь к советским журналистам: «Каждую статью в газете или журнале, каждую передачу по телевидению или радио надо рассматривать как серьезный разговор с людьми, которые ждут не только правдивого и оперативного изложения фактов, но и глубокого их анализа, серьезных обобщений»². Ведь яркое образное решение способствует правдивому изображению жизни и пониманию происходящих в ней событий.

Идеологическое столкновение двух мировых систем — социализма и капитализма — находит отражение во всех сферах духовной жизни современного общества, но наибольшей остроты оно достигает в тех из них, которые носят массовый характер и оказывают тем самым решающее влияние на формирование личности человека в современном мире.

Главным объектом борьбы между коммунистической и социалистической идеоло-

гией, с одной стороны, и буржуазной идеологией — с другой, является проблема человека. Для нашей идеологии характерен гуманизм, основу которого составляет вера в человека, в его способности преобразовать действительность соответственно потребностям своего всестороннего развития, создать общество, свободное от эксплуатации человека человеком, общество, принципом которого является свобода и равенство между людьми. Для буржуазной идеологии на современном этапе, напротив, характерно неверие в человека, стремление объявить природу человека источником всех социальных зол и конфликтов.

Идеология, являясь отражением определенных, исторически сложившихся форм социальной жизни, существенно влияет на формирование образа жизни и оставляет на нем неизгладимый след. Воплощенные в том или ином образе жизни идеологические принципы приобретают зримый вид и убедительность факта.

Буржуазная идеология постоянно спекулирует на том, что «чем воодушевленное и правдоподобнее ее техника удваивает действительность, тем легче удастся сегодня обман, что мир является неразрывным продолжением того, что они (люди.— Г. П.) узнали в кинотеатре»¹. Так, использование фотографического способа воспроизведения действительности становится орудием идеологических спекуляций.

В противоположность буржуазной пропаганде, которая сплошь и рядом использует фотографию как средство внедрения в сознание обывателя идеологических мифов, советская коммунистическая идеология

¹ Horkheimer M., Adorno G. W. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main, 1971, S. 134.

С. Лидов. Тольятти. Рабочий ВАЗа



¹ Музы XX века, с. 11.

² «Коммунист», 1981, № 4, с. 61.

находит в ней мощное средство донесения до широких масс трудящихся правдивой информации о социальной жизни и воспитании их в духе идей коммунизма. Эту задачу не может выполнить фотография, рассматривающая себя лишь как средство добросовестной регистрации фактов социально-исторической жизни, — для этого она должна стать *образной публицистикой*.

Идея использования фотографии не как регистратора фактов, а как образной публицистики принадлежит В. И. Ленину. Она носит глубоко партийный и последовательно классовый характер и решительно противостоит буржуазной объективистской оценке фотографии всего лишь как голоса «добросовестного свидетеля истории». В. И. Ленин предвидел возможность тех идеологических спекуляций, которые сегодня получили широкое распространение на Западе, именно на основе этого тезиса. Ведь пропаганда определенного образа жизни выглядит более убедительно и действенно, если вы используете не художественные картины, а картины живой жизни, с фотографической, документальной точностью фиксирующие реальные факты. В настоящее время идеологическая обработка факта, документа составляет основу техники буржуазной пропаганды. Поэтому главное — это не сам факт, а его осмысление с четких идейных позиций.

Ленинское определение фотографии как образной публицистики — важнейшая идейная установка, которой следует отечественная фотография на всем протяжении своей истории. Последовательная партийность, оценка явлений социальной жизни с классовых позиций составляют основу ее общественной активности. Наши фотомастера стремятся к правдивому освещению хода коммунистического строительства, к глубокому и всестороннему анализу процесса формирования нового человека, к пропаганде советского образа жизни. Работы фотомастеров пронизаны идеей ут-

верждения новых социальных, духовных, человеческих ценностей. Масштаб и достоверность, с которой современная отечественная фотография воспроизводит жизнь советских людей, не имеют себе равных.

«Образ жизни — это синтетическая категория, включающая в себя все виды деятельности людей и не сводимая ни к одной из них. Поэтому неправильно, скажем, к образу жизни относить деятельность людей лишь в сфере быта, или в области семейных отношений, или лишь в сфере поведения... XXVI партийный съезд придал большое значение совершенствованию всей совокупности видов деятельности, направленной на всестороннее развитие человека: трудовой, общественно-политической, политико-воспитательной, культурной»¹.

Снимки, посвященные нашему образу жизни, вызывают неизменный интерес зарубежного зрителя. В этом отношении типичен отзыв одного из посетителей советской фотографической выставки в Париже, который записал в книге отзывов: «Основное — это будущее. Bravo и спасибо!»

Наш образ жизни ярко раскрывается в теме труда как созидющей, творческой силы. Еще в 20—30-е годы на страницах иллюстрированного журнала «СССР на стройке» эта тема прозвучала, как героическая симфония. Пафос освобожденного труда, ставшего радостью и творчеством, пронизывает кадры, снятые замечательной плеядой мастеров советского фоторепортажа: А. Родченко, А. Шайхета, С. Фридлянда, А. Скурихина, Г. Петрусова, Б. Игнатовича, И. Шагина и других.

Эта тема продолжилась в послевоенные годы в репортажах с великих строек, в фотоочерках, посвященных людям труда. Советская фотография создала грандиозный коллективный портрет рабочего человека, в котором ярко и неповторимо запечатлены не только индивидуальные судьбы и типи-

¹ «Коммунист», 1981, № 13, с. 79.



А. Зыбин. Молодые ученые Тюмени

ческие характеры, но воссоздан с небывалой многогранностью и полнотой реальный процесс формирования нового человека, нового типа личности в процессе строительства социализма.

Тема труда, образ нового человека — лейтмотив и большинства советских фотовыставок. Такими были всесоюзные выставки документальной и художественной фотографии, посвященные 60-летию Советского государства и открытию XXVI съезда КПСС. Яркие произведения созданы на строительстве Самотлора, БАМа, Саяно-Шушенской ГЭС. Характерно, что во многих репортажах органически сочетается показ масштабов строительства с рассказом

о конкретных людях. Таковы репортажи Дмитрия Бальтерманца «Тюменские будни», Витаутаса Жемайтиса «Саяно-Шушенская: дела и люди», Алексея Варфоломеева «Вкус хлеба» (о людях целины), фотоочерк Всеволода Тарасевича «Возрождение».

Сопоставление того, как решается тема труда в советской и зарубежной фотографии, дает возможность со всей наглядностью представить тот разительный контраст, который существует между образом жизни трудового человека в условиях социализма и в условиях капитализма.

Об этом контрасте достаточно убедительно свидетельствуют снимки аргентинского мастера П.-Л. Рооты, посвященные людям труда: «Борьба за кусок хлеба», «Жизнь в труде», «Непорочный возраст» и др. Нравственная патология, духовная деградация, насилие и в итоге презрение к человеку — вот та призма, сквозь которую смотрят на жизнь многие западные фоторепортеры.

Даже пресловутая «политизация», затронувшая на Западе фотографию в 60—70-е годы, мало что изменила в этом отношении. Она лишь стимулировала рост натуралистических элементов при показе различных форм деградации личности. «Смерть более совершенна, чем жизнь» — эти слова одного из персонажей снимков американского фотографа Л. Кларка могут служить эпиграфом к тем репортажам из жизни студентов в штате Оклахома, которые он снимал в течение девяти лет. Наркотики, спиритизм, полицейские облавы — жизнь, лишенная смысла и надежд, — таковы темы этих снимков, опубликованных в американском журнале «Камера-75».

Но, пожалуй, наиболее ярким примером той идеологической роли, которую выполняет фотография в современном буржуазном обществе, является ее использование в сфере так называемой «массовой культуры». В фундаментальном исследовании болгарского ученого и писателя Богумила Райнова «Массовая культура» уделено внимание проблеме фотографии в культуре современного общества и ее роли в распространении буржуазной «массовой культуры».

Б. Райнов пишет: «...фотомания, особенно на Западе, все больше вытесняет нормальный человеческий интерес к окружающей реальности... Общедоступность фотографии и как продукта потребления и как средства производства дает возможность широко популяризировать достижения культуры, но она же представляет реальную опасность



деградации культуры... Общедоступность фотографии создает у публики впечатление относительной общедоступности и того, что изображено на снимках...¹. Визуальное удовольствие от созерцания того, что изображено на снимке с достаточной подлинностью, точностью, объективностью, естественностью и динамизмом, того, что в жизни, в «естестве» обыватель никогда не сможет увидеть, превращает фотографию в наркотик гораздо более сильный, чем словесная и звуковая продукция. При этом фотопродукция «мас-

¹ Райнов Б. Массовая культура. М.: «Прогресс», 1979, с. 186—189.

совой культуры» обрушивает на зрителя такой поток образов, что у него не остается времени на раздумья и оценки.

Райнов приводит слова буржуазного исследователя «массовой культуры» Энрико Фулькиньюли из его книги «Цивилизация изображения»: «Если искусство прошлого позволяло человеку углубить свое понимание действительности, то «массовая культура», эта цивилизация изображения, напротив, отрывает его от действительности, в результате возникает «опасность прогрессирующего отчуждения сознания»¹.

¹ Цит. по кн.: Райнов Б. Массовая культура, с. 133.

В. Егоров. Космонавты на трибуне Мавзолея

Этот вакуум сознания, возникающий у буржуазного обывателя, и заполняется теми мифами, которые в изобилии поставляет буржуазная идеология. Типичными примерами могут служить миф о низменной природе человека и миф потребительства.

Миф о низменной природе человека, о подчиненности его интересов удовлетворению тщательно скрываемых желаний и страстей, поддерживают и культивируют многие

А. Маршани. БАМ. Первые километры трассы





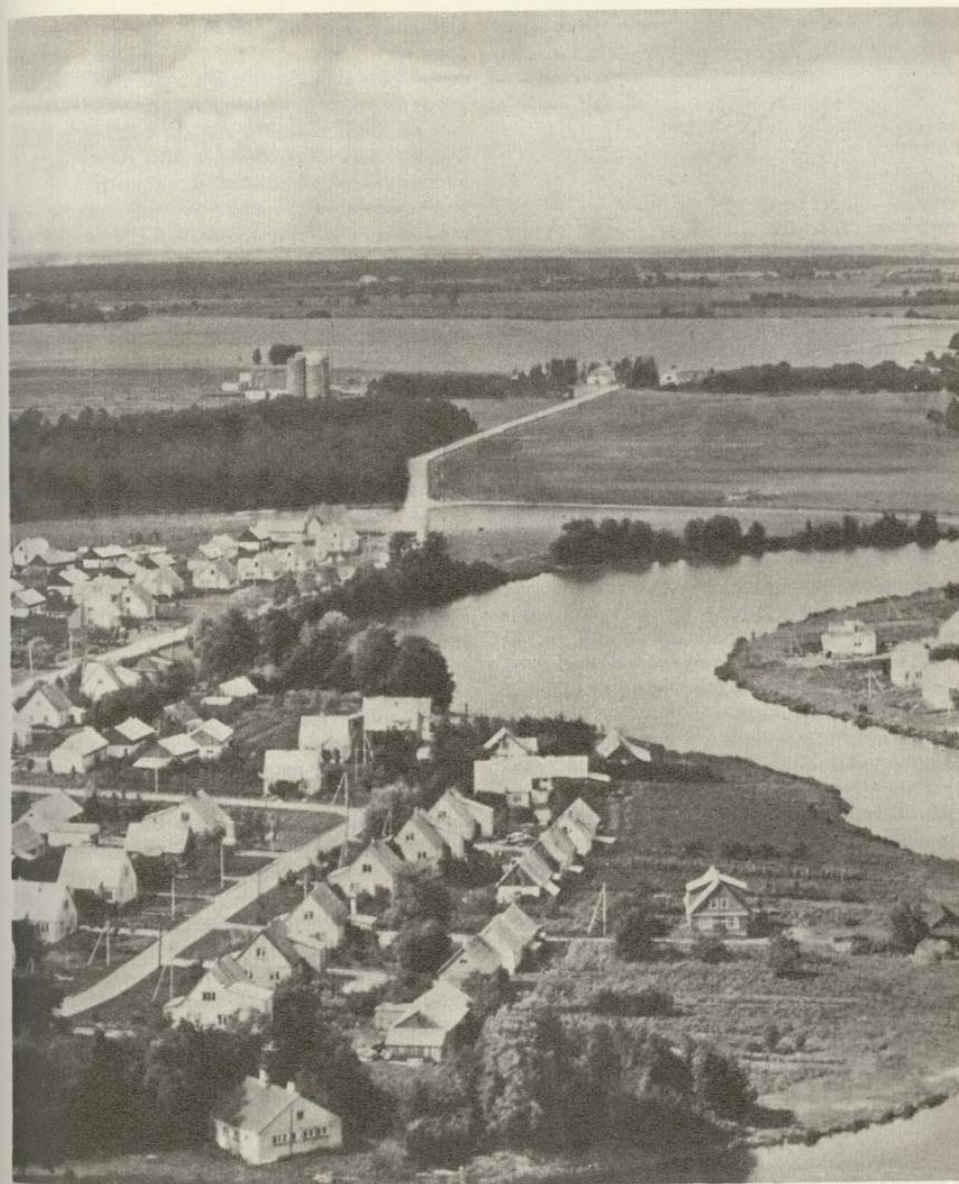
А. Кочетов. Комбайнер

западные издания — от фотобестселлеров до откровенной фотопорнографии. Примером может служить выпущенный французским издательством «Балаган» фотоальбом «Аристократы фоторепортажа», в котором снимки характеризуются как «исследование скрытых сторон человеческого бытия». Поразителен тот цинизм, с которым подбирались для этого издания фотоматериал. Западная фотореклама создала в полном смысле этого слова «поэму потребительства». Она является одним из основных

Т. Баженов. Третий трудовой семестр.

цехов колоссальной фабрики стандартных моделей и эталонов одежды и мебели, банальной красоты, досуга, образа жизни и поведения, которые работают на бизнес и буржуазную идеологию, пишет Райнов. Культ богатства, роскоши, комфорта, удовлетворения любых, даже низменных страстей используется правящей буржуазией для идеологической обработки масс в духе норм определенной морали. Громадную роль играет здесь массовая печать, широко использующая возможности фотографии. Выполняя заказы бизнеса и навязывая покупателю определенный (далеко не всегда

А. Суткус. Новая деревня



лучший) вид продукции, реклама одновременно творит в сознании человека миф в «розовом свете» о жизни буржуазного потребителя.

Благодаря фоторекламе в орбиту потребления втягиваются и обесцениваются моральные и художественные ценности. «Реклама уделяет много внимания своей внешней привлекательности, основываясь на том, что человек, как правило, всегда предпочтет любовь — ненависти, красоту — безобразию, сладкое — кислому... Красавица всегда побеждает чудовище»¹. Таков символ веры мастеров западной рекламы. И он далеко не так безобиден, как представляется на первый взгляд. В нем явно обнаруживается стремление превратить высшие ценности человеческой жизни в своего рода приманку, на которую легче всего поймать доверчивого покупателя. Добро, красота превращаются в слуг бизнеса. Одновременно человеку навязывается примитивная и в конечном счете в корне ошибочная точка зрения на значение эстетических и нравственных ценностей. Исчезает различие между подлинной красотой и красотой, между нравственностью и умением держаться в обществе. Культивируя подобные вкусы, реклама совершает подлинную агрессию против морали и искусства. Они превращаются в своего рода задник, на фоне которого разыгрывается мистерия потребительства. Фотографии же отведена роль превратить эту мистику в некое подобие реальности, придать этому спектаклю видимость жизненной достоверности.

Буржуазные исследователи фотографии утверждают, что фотография — это прежде всего голос добросовестного свидетеля, повторяющего, хотя и не всегда слово в слово, сказанную жизнью фразу, что «наиболее привычный и знакомый для нас голос

фотографии — это голос истории»¹, но при этом, как правило, в тени остается вопрос об идеологических спекуляциях, которые осуществляются на базе использования ее двойственного характера.

Фотографический образ, в отличие от живописного, в значительной степени неадекватен снимку, — у него больше «степеней свободы», и в этом его сила и его слабость. Его сила состоит в том, что диапазон «захвата» действительности фотообразом предельно широк. В равной степени успешно он охватывает и макро- и микрокосмос природной и человеческой жизни. Этим объясняется то обстоятельство, что на основе весьма локального, «случайного» изображения может возникнуть весьма широкое образное обобщение. Его слабость в том, что относительная самостоятельность фотографического образа по отношению к изображению (снимку) создает возможность различного истолкования изображенного на снимке жизненного факта.

Эстетическое качество фотографии определяется не тем, насколько «художествен» снимок, и не тем, насколько точно, подлинно, объективно зафиксирована в нем внешняя сторона действительности, а тем, насколько образно точно, подлинно и объективно это фотоизображение соотносено с правдой жизни, которая для современного человека открывается в понимании им действительной истории. Такого рода соотношение предполагает не только профессиональное мастерство, но и научное мировоззрение, составляющие основу создания в фотографии реалистического образа.

Прав болгарский ученый Б. Райнов, когда пишет: «...снимок как объективное свидетельство имеет самую большую ценность тогда, когда пристрастие и тенденциозность фотографа сочетаются со стремлением раскрыть правду жизни»².

На недостаточно ясном представлении о диалектике фотографического изображения и образа спекулирует не только западная идеология, но и эстетика, теория искусства и культурология. Постоянно обращаются к этой проблеме и западные теоретики средств массовой коммуникации. Все это привело к возникновению целого ряда мифов, в центре внимания которых оказывается фотография.

Одной из наиболее распространенных на Западе является идея, связанная со стремлением рассматривать возникновение и широкое распространение фотографии в современном мире как факт логического завершения исторической эволюции изображения. «Революционную» роль, которую она сыграла в этой эволюции, связывают с ее способностью мгновенно фиксировать действительность и возможностью неограниченного тиражирования снимков, т. е. с формальными качествами. При этом все те превосходные степени, которые буржуазные теоретики употребляют, не могут скрыть полной несостоятельности их методологии, их попыток применить к исследованию фотографического творчества и схемы, которые метафизически сводят весь анализ культуры изображения к рассмотрению его формальной (в основе языковой) структуры.

Не может быть сомнения в том, что возникновение и развитие фотографии связано с исторической эволюцией изобразительной культуры. Очевиден и факт повсеместного использования современным обществом фотоизображений. Но из этого еще не следует, что современная цивилизация — это «цивилизация изображений», что не так далек тот день, когда изображение вытеснит «писаное и звучащее слово».

Американский редактор Кларксон в докладе на встрече с представителями советской и американской фотографии утверждал, что в современной массовой печати (журнальной и газетной) слово все больше



В. Малышев. Народная артистка СССР Е. Образцова

используется не само по себе, а для составления пояснительных надписей к фото-иллюстрациям. «Говорит» фотография, слово же лишь помогает нам воспринять ту информацию, которую содержит снимок.

Преимущество фотографии перед печатным текстом состоит в том, что она способна вместить огромный и разнообразный по характеру объем информации в доступной и легко воспринимаемой визуальной форме. Нужно лишь научиться «читать» снимок, являющийся своеобразным текстом.

В своем выступлении Кларксон основывается на идеях одного из западных теоретиков средств массовых коммуникаций, канадо-американского социолога Маршалла Маклюэна. Маклюэн пишет в книге «Понимание средств массовой коммуникации»: «Кино, бессловесное хранение опыта, аналогично фотографии в том смысле,

¹ Художественный замысел в рекламе. — В кн.: Фотография в США, с. 31.

¹ Райнов Б. Массовая культура, с. 170.

² Там же, с. 177.



Н. Науменков, Н. Беркетов. Поезд здоровья

что и то и другое является речью, лишенной синтаксиса. Как печатное слово и фото, кино предполагает достаточно высокий уровень грамотности у своего зрителя...¹. Появление фотографии, считает социолог, оказало глубокое влияние на всю сферу изобразительного искусства, а живопись превратило в «абстрактное искусство» в том смысле, что живописное изображение под влиянием фотографии из «копии» реальности трансформировалось в своего рода текст, который можно прочесть и понять, лишь зная определенный код, использованный при его создании.

¹ Mc Luhan M. *Understanding Media*. N. Y., 1964, p. 249.

Отдельные теоретики в своем увлечении теми возможностями (формальными), которыми обладает фотография, объявляют ее основой современной культуры. Чехословацкий теоретик Ян Шмок пишет: «...если с завтрашнего дня исчезнет музыка, литература и живопись, в практической повседневной жизни общества не произойдет ничего особенного. Жизнь будет продолжаться. Но если с завтрашнего дня перестанут возникать фотографии, то есть в распоряжении людей не будет минимального количества светочувствительного слоя, будет парализована вся современная цивилизация. Преувеличиваем? Нисколько. Фотография далеко не второстепенное явление в культуре. Наоборот, основу практической деятельности современного общества составляют (допустим некоторое при-

увеличение) язык и различные формы применения светочувствительного слоя»¹. Разумеется, подобные выводы страдают не «некоторым», а видимым преувеличением. Но главное даже не в этом, а в том, что они антиисторичны и поэтому лишены действительного научного смысла.

Революционное значение фотографии определяется отнюдь не ее формальными достоинствами, не ее «незаменимостью» для современной цивилизации и уж, конечно, не тем, что она более необходима современному обществу и человеку, чем классические формы художественной культуры, а тем, что этот новый способ воспроизведения действительности наиболее адекватен решению тех задач, которые выдвинул современный этап общественного развития, современный этап развития культуры. Да, этот способ современен, но не исключителен и не абсолютен, как не абсолютен и не исключителен современный этап исторического развития по отношению к истории человечества вообще.

Для характеристики исторической закономерности и значения появления фотографии можно сравнить этот факт с фактом изобретения и развития книгопечатания.

Изобретение книгопечатания было первым «вторжением техники в область духа»², изобретение фотографии было вторым шагом по этому же пути.

Книгопечатание и вместе с ним массовая печать революционизировали всю область духовной культуры, связанную со словом. Его изобретение и развитие были органически связаны с идеей вначале религиозного, а затем буржуазного просвещения. Возникшая позже массовая печать выступила в роли первого средства массовой коммуникации, средства распространения

¹ «Фотография-78». Прага, «Орбис», № 3, с. 48.

² Варбанец Н. В. Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. М., «Книга», 1980, с. 284.



Д. Донской. Трехкратный чемпион мира по шахматам Анатолий Карпов

знаний, идей, определенной идеологии среди широких масс общества. В недрах этого процесса происходила постепенная интеграция таких областей культуры, как наука и искусство, беллетристика и публицистика. Все это завершилось их синтезом в реалистической литературе второй половины XIX века, язык которой выступил и в качестве средства массового общения. Все это придало культуре слова не только поэтический, художественный, научный, но и исторический (идеологический) смысл и значение, так как отныне эта культура стала «органом жизни всего человечества», по выражению Л. Толстого.

Так же точно фотоснимок, как и современное слово, обладает не только поэтическим, художественным, научным содержанием, но и историческим значением. Вот почему изобретение фотографии революционизировало всю область культуры, связанную с изображением. Благодаря ему изображение стало не только средством массового распространения художественных и научных идей, т. е. еще одним каналом массового общения, но и той основой, на которой осуществляется в современной культуре интеграция ее различных сфер — научной и художественной, технической и творческой.

Так же точно, как изобретение книгопечатания было связано с совершенно конкретными условиями социального и духовного развития общества и человека, условиями, предопределившими потребность в просвещении, изобретение фотографии и ее быстрое развитие как общекультурного фактора было обусловлено потребностями современного этапа общественного развития. Эти потребности выходят за рамки буржуазно-просветительских задач и связаны с процессом революционного преобразования действительности, со стремлением и необходимостью познать не только законы развития природы и духа, но и законы исторического развития.

Связанная с изобретением фотографии революция в области культуры не «отменяет» исторически сложившейся культуры слова, а закономерно продолжает, развивает и дополняет то, что было достигнуто ею.

Как свидетельствует история и логика культурного развития человечества, ни культура изображения, ни культура слова не могут дать адекватной реальности картины исторического процесса. Для этого необходима интеграция этих областей культуры на основе тесной связи с общественно-исторической практикой, с революционным процессом, определяющим лицо эпохи.

Таким образом, современная цивилизация — это не «цивилизация изображения», а эпоха использования изображений (к ним относится и фотоснимок), которые соответствуют мировидению и миропониманию современного человека, живущего в условиях глобальных, революционных социальных перемен, в условиях кардинального изменения взглядов человека на свою собственную историю. Этому процессу подчинено и развитие новых форм образного творчества.

Попытка объявить современную цивилизацию цивилизацией изображения — не что иное, как еще один идеологический миф, подобный многим другим. Эти мифы отличаются от классической мифологии тем, что создаются на «научной» основе. Как правило, в их основе лежит обращение к весьма актуальным проблемам развития современного общества, его культуры, однако эти проблемы истолковываются односторонне и предвзято, в полном соответствии с духом буржуазной идеологии.

Не менее типичным примером буржуазного мифотворчества в области теории фотографии является ее истолкование в модной для 60-х и начала 70-х годов леворадикальной эстетике.

Типичным выражением этой точки зрения являются взгляды известного французского



кинорежиссера Ж.-Л. Годара, который рассматривает фотографию и кино как «чисто буржуазное искусство», как «новую идеологическую форму», изобретенную буржуазией с целью глобальной обработки сознания масс в удобном для нее духе. Французский критик-марксист Ж.-П. Лебель приводит в своей книге «Кино и идеология» следующее высказывание Годара: «Фотография — эта новая идеологическая форма средств массовой коммуникации — была изобретена в тот самый момент, когда буржуазия была вынуждена придумать что-либо отличное от живописи и романа, чтобы скрыть от людей правду»¹.

¹ Lebel J.-P. Cinéma et ideologie. Paris, 1971, p. 23. Подробнее об этом см.: Мельвил Л. Г. Критика леворадикальной эстетики французского кино. — В кн.: Экран и идеологическая борьба. М., 1976.

Ж. Пересс. Кровавое воскресенье в Лондондерри (Англия)

Годар объявляет фотоаппарат и кинокамеру идеологическими инструментами, которые чисто механически воспроизводят буржуазную идеологию. Это связано с тем, что фотомеханический способ опирается на воссоздание действительности с точки зрения центральной перспективы, а она стала точкой отсчета зрительного восприятия буржуазного индивидуалиста.

Годар и солидарные с ним теоретики доводят до абсурда те выводы, которые можно сделать из особенностей развития образного содержания в новых технических искусствах. Так, органическая связь в нем эстетических и идеологических моментов видится им как тождество процессов фотографирования и идеологического воздействия. В ре-



Последний день президента
Сальваторе Альенде

зультате мистифицируется фото- и кино-техника, ей приписываются способности, которых у нее нет и быть не может, — способности производить идеологию, т. е. идеи. Общеизвестно, что такая способность присуща только человеку, обладающему сознанием. Приписать кинокамере и фотоаппарату способность производить идеи — это значит «одушевить» машину, что полностью противоречит научному взгляду на взаимоотношение техники и человека. Под влиянием мирового революционного процесса и научно-технической революции образное творчество действительно гораздо

активнее, чем это было раньше, включается в процесс идеологической борьбы. Так, в технических искусствах, которые одновременно служат и средствами массовой информации, вообще невозможно провести достаточно жесткой границы между решением эстетических и идеологических задач. Но это не дает никакого основания отождествлять эстетические и идеологические аспекты образного творчества и искусства. Между ними есть существенное различие. Оно состоит в том, что идеология ориентирует искусство на связь с социальными проблемами общественной жизни, в то время как эстетика апеллирует прежде всего к реалиям индивидуального развития человека.



В ходе социалистической революции постепенно приводится в соответствие процесс социального и индивидуального развития личности. Поэтому в социалистической художественной культуре нет и не может быть того противоречия между эстетическими и идеологическими целями, которое возникает по мере использования образного творчества буржуазией в целях, ничего общего не имеющих с подлинными задачами художественного творчества. Марксистско-ленинская эстетика не отрицает связи искусства и идеологии, но и не отождествляет их. Характер этой связи определяется не теми техническими средствами, которые искусство использует, а историческими и социально-экономиче-

Западный репортаж. «Нет» нейтронной бомбе!
Демонстрация у посольства США (Париж, 1981)

скими условиями, в которых протекает творческий процесс. Место, занимаемое фотографией в идеологической борьбе, определяется прежде всего ее большим историческим значением, ее способностью более быстро и точно, чем это делают другие формы образного творчества, фиксировать события, ее активным развитием как образной публицистики и одной из наиболее массовых форм общения в современном обществе. Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшения идеологической, политико-воспитательной работы», всесторонне и кон-



Г. Уингранд. Даллас. Техас (США, 1964)

кретно определившее задачи идеологической работы в современных условиях, имеет важнейшее значение и для дальнейшего совершенствования фотожурналистики и фотографического творчества в целом. Оно пронизано ленинским подходом к вопросам идеологической работы, подходом, который требует органического сочетания оперативной информации и образности в подаче этой информации.

В Постановлении ЦК КПСС указывается на необходимость расширения тематических и географических рамок информации, на улучшение ее качества, оперативности, научности и одновременно на необходимость

преодоления серости и штампов, «казенного стиля» в формах ее подачи.

Постановление ЦК КПСС вызвало живой отклик в среде советских журналистов. Все решительнее звучат голоса, выступающие против противопоставления работы фотохудожника и фоторепортера.

Показательна в этом отношении дискуссия, состоявшаяся во время встречи московских и ленинградских фотожурналистов в редакции журнала «Советское фото», посвященной проблеме так называемого «соседнего кадра»¹.

В дискуссии приняли участие многие известные советские фоторепортеры: А. Гаранин, В. Тарасевич, Г. Копосов, В. Никитин, В. Генде-Роте; исследователи фотографии А. Александров, С. Морозов и другие.

Пенти Пашински. Тень (Финляндия)

¹ «Сов. фото», 1979, № 7, с. 10—11.

Разговор о процессе творческой работы фотожурналиста, о соотношении между основным (пошедшим в печать) и «соседним» (оставшимся в архиве) кадрами перерос на этой дискуссии в обсуждение более широкой проблемы — о взаимоотношении деятельности фотохудожника и фоторепортера.

Характеризуя «соседние кадры», Г. Копосов говорил о них как о снимках, в которых «жизнь видна в ее непосредственных проявлениях». Эти кадры нужны, и со временем многие из них находят свое место и в печати и на выставках. Эта же мысль была подтверждена и в выступлении А. Гаранина, который привел подобные примеры из своей собственной практики. «Разговор о «соседнем кадре» представляется мне, — сказал А. Гаранин, — очень важным. Я убежден, нельзя разделять: вот это — служебное, а это — для души. Творческий подход к фотографии необходим во всех случаях. Не может быть деления на чисто «служебные» и «творческие» кадры. Каждый кадр должен показывать жизнь в ее развитии»¹.

Решительно выступил против противопоставления работы фоторепортера и фотохудожника В. Тарасевич. Он сказал: «Давно пора изъять из употребления ходкое выражение: «мы газетчики, нам не до фотографии».

Глубокое убеждение в том, что многие важные, общественно значимые темы могут быть выражены раскрытием повседневности в философском смысле слова, отметил в своем выступлении А. Александров.

С. Морозов говорил о том, что творческая фотография не может быть уложена в рамки журналистской фотографии. Мысль правильная, но вместе с тем следует отметить, что именно в репортаже находит наивысшее выражение специфическое стремление фотографии запечатлеть *момент времени*, от-

личающее ее от других технических искусств — кино и телевидения. Благодаря творческой практике репортажной фотографии мы с достаточной ясностью видим отличие фотографического времени (законченный момент времени) от кинематографического времени (время, сконструированное посредством монтажа) и телевизионного времени (время вариативное). Вместе с тем репортажная фотография дает нам возможность понять с достаточной ясностью то, что объединяет фотографию, кино и телевидение; этим объединяющим фактором является и общее стремление в образной форме воссоздать реальное социально-историческое время, создать *образ времени*, а не «реестр», каталог исторических сюжетов и фактов.

Приветствуя участников всесоюзной выставки «Фотография и время», посвященной 60-летию ленинского Декрета о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению, Л. И. Брежнев писал: «Фотография — не бесстрастное зеркало, отражающее мир. Она может быть и острым идейным оружием. Пусть же искусство советских фотожурналистов всегда служит правде, добру и миру»¹.

«Планетарность» фотографического видения, ее способность улавливать мгновение, быстро и точно фиксировать событие, характер индивидуального развития современного человека становятся особенно очевидными в период значительных исторических событий. Фото-, кино-, телерепортажи способствуют более глубокому проникновению в их смысл, пониманию их общественной значимости. Об этом свидетельствуют не

¹ «Сов. фото», 1979, № 11.

Г. Халилов. Олимпиада-80. Золото, серебро и бронза у советских спортсменов!



¹ «Сов. фото», 1979, № 7, с. 10—11.

только факты истории, но и события наших дней.

Во многих публикациях, посвященных XXII Олимпийским играм в Москве, отмечались как наиболее характерные те их черты, которые могли быть зафиксированы только с помощью технических искусств. Благодаря использованию фото-, теле-, кинотехники удалось создать грандиозный и яркий образ олимпийского праздника, который доставил истинное наслаждение миллионам людей.

Способность быстро и точно фиксировать событие, улавливать решающее мгновение и на основе этого создавать яркий и драматичный образ и неповторимый в своей индивидуальности характер — все эти качества, присущие фотографическому творчеству и смежным техническим искусствам, оказались в период Олимпиады совершенно необходимыми для того, чтобы передать дух и неповторимое своеобразие этого события. В статье «Цена олимпийской медали» журналист В. Ляшенко пишет, подчеркивая отличие олимпийских соревнований от всех иных: «...спортивный поединок на Олимпиаде всегда конкретен и, если можно так выразиться, сиюминутен. Атаку на рекорд можно повторить еще и еще, побить этот рекорд не на этих, так на других соревнованиях... А вот стать олимпийским чемпионом можно лишь в этот конкретный момент соревнований, вот в этот твой звездный час, эту звездную минуту, один раз в четыре года... И ни минуты не отпущено больше. И ни минуты меньше»¹.

Умение уловить, зафиксировать это неповторимое мгновение открывает путь к созданию достаточно точного и эстетически значимого образа Олимпиады. Прекрасно сказано об этом в заметках об Олимпиаде писателя А. Макарова: «Олимпиада — это, в сущности, двухнедельный непрерывный процесс добывания истины. Тем и была она

для нас притягательна. Поскольку процесс этот непредсказуем... неслыханно труден и в силу этого драматичен, как опять-таки может быть драматична жизнь, очищенная от тяготности обыденности, сконцентрированная до крепчайшей сюжетной густоты: что ни мгновение, то поворот событий, взлет или удар судьбы. Надо ли удивляться, что из этих перипетий подлинного бытия телевидение творило потрясающее зрелище?»¹ К этим словам следует добавить, что Олимпиада в этом отношении дала великолепный материал не только для телевидения, но и для фотографии. В творческом отношении была интересной выставка фоторабот репортеров, организованная в ходе подготовки и проведения Московской Олимпиады.

Заключение

Январь 1980 года. Большой театр Союза ССР. Юбилейный вечер народной артистки СССР, дважды Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии Г. С. Улановой. Торжественное приветствие. Кинофрагменты, запечатлевшие спектакли с участием великой балерины.

Балет «Щелкунчик», в котором заняты ученики Улановой — Максимова и Васильев. Яркий, запоминающийся праздник искусства. Но, может быть, наиболее сильное впечатление производят на нас те фотографические кадры, которые, сменяя друг друга, проходят перед нами на экране как неповторимое свидетельство прекрасного в своей цельности и красоте жизненного пути артистки.

В этих фотокадрах нет никакой особой художественности, и они не претендуют на последовательный и законченный рассказ о жизни и творчестве Г. С. Улановой. Обычные кадры, среди которых есть и любительские снимки, и если и был у составителей

¹ Макаров А. Момент истины. — «Неделя», 1980, № 32 (1064), с. 4—5.



фотопрограммы какой-то принцип отбора, то он, по-видимому, диктовался только одним — отобрать те снимки, которые предельно достоверно воспроизводят актрису в различные периоды ее жизни, в различных обстоятельствах.

Жизнь и творчество Галины Сергеевны Улановой — подлинно значительное событие в развитии русского и советского искусства, и фотодокументы с неповторимой точностью фиксируют это событие, которое благодаря им буквально оживает на наших глазах. В них есть та неповторимая Уланова, с которой жаждал встретиться в юбилейный вечер каждый зритель. Наверное, эта встреча посредством фотографических кадров не менее значительна, чем просмотр кинофильмов и выступление ее учеников, занятых в «Щелкунчике».

А. Кан. Народная артистка СССР Г. Уланова на репетиции

Очень удачно и, по-видимому, не случайно показ фотографий был смонтирован с чтением писем к актрисе от самых различных людей — почитателей ее таланта. Снимки и сами звучали как письма — свидетельства о прошлом и настоящем, как живая связь времен. Благодаря им образ балерины как бы сливался с движением времени, а рассказ о ее индивидуальной человеческой судьбе обретал глубокий исторический смысл.

Искусство всегда было для человека одним из важнейших средств осознания своей общественной истории, своего рода мостом, переброшенным между прошлым и будущим. Благодаря развитию фотографии как

¹ «Неделя», 1980, № 31 (1063), с. 9.

особой формы образного творчества эта связь приобрела для человека конкретное, документальное выражение и тем способствовала его развитию как субъекта исторического процесса.

Взросший в современном обществе интерес к фотографии определяется не только ее способностью быстро фиксировать и ретранслировать информацию, т. е. не только ее развитием как одного из средств массовой коммуникации, но прежде всего ее способностью посредством образов приблизить к нам реальный процесс общественной истории, сохранить его во всей конкретной неповторимости.

Уникальная способность фотографии не просто мумифицировать, а хранить и возвращать человеку живое время его индивидуального и исторического бытия — основная причина ее активного воздействия в 60—70-е годы XX века на всю сферу художественного творчества. Сегодня следы этого влияния можно обнаружить в литературе, изобразительном, драматическом искусстве, в области прикладного творчества.

Но было бы неверно искать причины такого влияния только в уникальных возможностях самой фотографии. Оно имеет гораздо более глубокие корни и причины. Важнейшие из них: во-первых, повсеместный интерес к использованию документа, тот «документальный взрыв» или, скорее, бум, который в названные годы охватил всю область образного творчества; во-вторых, глубокий и всесторонний кризис, охвативший всю область изобразительного модернизма; в-третьих, прогрессирующее «втягивание» искусства в процесс идеологической борьбы. Обращение к достижениям фотографической культуры и возможностям этого способа воспроизведения действительности было связано в искусстве 60—70-х годов не только с решением формальных и стилистических задач, к нему обращались в надежде обновить само содержание художественного процесса.

В итоге возникли и получили широкое распространение новые художественные направления: «новый журнализм» (США) в литературе, новый публицистический театр, гиперреализм в изобразительном искусстве и т. п.

Характеризуя «новый журнализм» как типичное явление литературной жизни США 60—70-х годов, советский литературовед Т. Ротенберг пишет в статье «От фактов — к истории, от хепенинга — к роману»: «В 60-е годы с присущим времени темпераментом, литераторы спорили о том, кто же умирает на подмостках истории: поэт в журналисте или журналист в поэте? Казалось, что-то одно должно погибнуть — факт или фантазия, очерк или роман»¹. Совершенно очевидно, что подобные споры не могли не акцентировать внимания исследователей и практиков искусства на вопросе о месте и роли фотографического способа воспроизведения действительности в развитии современной художественной культуры.

Сходные процессы происходят и в области драматического и изобразительного искусства.

В театре получают широкое распространение и пользуются большой популярностью спектакли, построенные на основе документального, в том числе и фотографического материала, широко применяющие репортажные формы. Примером подобных постановок могут служить у нас в стране работа Московского театра драмы и комедии на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир» и спектакли французского режиссера и актера Робера Оссейна «Броненосец «Потемкин», «Дантон и Робеспьер».

Спектакль московского театра создан по документальной, публицистической в своей

¹ «Иностр. лит.», 1980, № 10, с. 203.

А. Степанов. Здание Совета экономической взаимопомощи (СЭВ), Москва



основе книги Джона Рида, историческое значение которой было отмечено еще Владимиром Ильичем Лениным. Постановщики стремились не только с документальной точностью передать ход реальных исторических событий, но и реконструировать «здесь» и «теперь» реальную атмосферу прошлого, незабываемого исторического «мига» — тех десяти дней, в которых рождалось будущее.

Сходные эксперименты имели место и в спектаклях Р. Оссейна. В «Дантоне и Робеспьере» театральное зрелище приобретает характер «прямого» репортажа с места давным-давно отгремевшего события. Для того чтобы создать атмосферу «живого» присутствия исторического события, Оссейн широко использует подлинные документы эпохи, например речи членов Конвента. Действие переносится со сцены в зрительный зал. «Он помещает Дантона и Робеспьера и других героев среди публики, «топит» актеров в массе зрителей... Необходимо, чтобы публика постоянно чувствовала себя действующим лицом в спектакле»¹, — поясняет режиссер.

Восприятие подобных постановок вызывает у зрителя впечатление, подобное тому, которое он испытывает, глядя на сделанный репортажно фотоснимок реального исторического события.

В той или иной степени влияние фотографии на изобразительное искусство сказывалось на всем протяжении ее развития, но после второй мировой войны оно выразилось в возникновении особого художественного направления — гиперреализма. Советский искусствовед В. Полевой, характеризуя его, писал в статье «Тенденции документализма в живописи начала 70-х годов»: «Фотодокументальная манера, утвердившаяся в движении гиперреализма, служит... отзвуком движения к конкретности образа, к предметной трактовке изобразительного

мотива, развивающегося в реалистической ангажированной живописи, в новом подходе которой проявляется развитие метода социалистического реализма»¹. Обращение к принципам и стилистике фотодокументализма обогатило практику изобразительного искусства, позволило более органично включить конкретный исторический материал в процесс изобразительного творчества, дало новый импульс развитию в нем публицистических моментов.

Названный период характеризовался и непрерывным возрастанием интереса к фотোগрафической основе создания образа в таких искусствах, как кино и телевидение.

Ярким примером в этом отношении может служить эволюция (в эти годы) творчества выдающегося советского кинорежиссера Михаила Ильича Ромма. Характеризуя новаторское значение таких фильмов, как «9 дней одного года» и «Обыкновенный фашизм», советский исследователь кино С. Фрейлих писал в статье «Об эстетических свойствах кинодокумента»: «В «Девяти днях одного года» он (М. Ромм. — Г. П.) достиг документальности, в «Обыкновенном фашизме» он достиг художественности... Документальный фильм оказался в центре теории кино. Сдвинулись границы между документом и образом...»².

Стремление в полной мере использовать эстетический потенциал фото- и кинодокумента внесло нечто новое не только в творческую практику искусств традиционных, но и новых технических искусств. Огромное влияние оказывает фотография на прикладные формы современного искусства, журнальную и книжную иллюстрацию, декорационно-оформительские жанры, эстетику быта.

¹ Документальное и художественное в современном искусстве. Сб. статей. М., «Мысль», 1975, с. 270—271.

² Там же, с. 80.

В ряде изданий она фактически вытеснила художественную иллюстрацию и графику (примером могут служить иллюстрированные журналы и журналы мод, рекламные, этнографические, географические издания). Фотографии принадлежит ведущая роль в оформлении различных выставок и общественных учреждений. Это объясняется тем, что она позволяет более органично, чем другие образные формы, решать эстетические и информационные задачи, не противопоставляя их друг другу. Важное достоинство фотографии при решении задач художественного оформления — глубина, с которой посредством ее можно показать то или иное явление, ту или иную форму деятельности как процесс. Сегодня на выставках демонстрируются, как правило, не только те или иные экспонаты, но их показ сопровождается фоторепортажами, раскрывающими историю создания, процесс производства этих экспонатов. Сегодня фотография стала привычным элементом оформления жилища, предметов быта.

Глобальное воздействие, которое оказала фотография на развитие современной художественной культуры, на волне всеобщего интереса к проблеме документализма вызвало в конце концов необходимость четко определить «границы» ее творческих возможностей.

До сих пор эта проблема дискуссионна. То, что это так, подтверждается эволюцией взглядов на нее во второй половине 70-х годов.

В 1975 году американский критик Хилтон Крамер писал в связи с выходом в свет серии статей Сьюзен Сонтаг о фотографии: «Это эссе является одной из серии статей, написанных мисс Сонтаг о фотографии в последнее время... Интересно, что фотография, даже более чем кино, побудила ее выйти за границы чисто эстетического критицизма. Это ставит вопрос о том, достигнет ли современное увлечение фотографией как

искусством чего-либо более, чем запоздалое признание формы искусства, которой на протяжении долгого времени пренебрегала «серьезная критика». Может быть, это приведет к новой постановке вопроса о содержании в искусстве — вопросу, долгое время считавшемуся недозволенным для высокого уровня критического анализа. Эссе мисс Сонтаг — важные сами по себе — предполагают, что так оно может и случиться»¹.

К концу 70-х годов оценки становятся более сдержанными. Все отчетливее звучат голоса, предостерегающие от преувеличения творческих возможностей фотогографического документализма. Одновременно происходит оживление интереса и в теории и в практике к художественным аспектам фотогографического творчества, к той роли, которую играют в нем воображение, фантазия.

В уже цитированной нами статье Т. Ротенберг пишет: «В пору расцвета средств массовой информации пророк видеосредств М. Маклюэн предрекал им близкую гегемонию. Однако подлинным пророчеством выглядит мысль, высказанная в 1843 году у колыбели фотографии Л. Фейербахом. «Наш век, — писал Фейербах, — предпочитает образ самой реальности, поскольку картина — всегда интерпретация, а фотография — декларация, как след или посмертная маска». Фейербах отдает преимущество обобщению, воображению»².

Подобные умонастроения сегодня типичны не только для представителей теории литературы и традиционных искусств — они имеют широкое хождение и в области соб-

¹ К а м е р Н. The Evolution of Susan Sontag. — «The New York Times», 1975, February 9, p. D-31.

(В статье Крамера речь идет о рецензии С. Сон-таг на книгу фотографий Лени Рифеншталь, опубликованной в «Нью-Йорк таймс». Эта статья, как и ряд других, вошла в ее книгу «О фотографии» (1977 г.).

² «Иностр. лит.», 1980, № 10, с. 205.

¹ «За рубежом», 1980, 1—3 янв., с. 22.

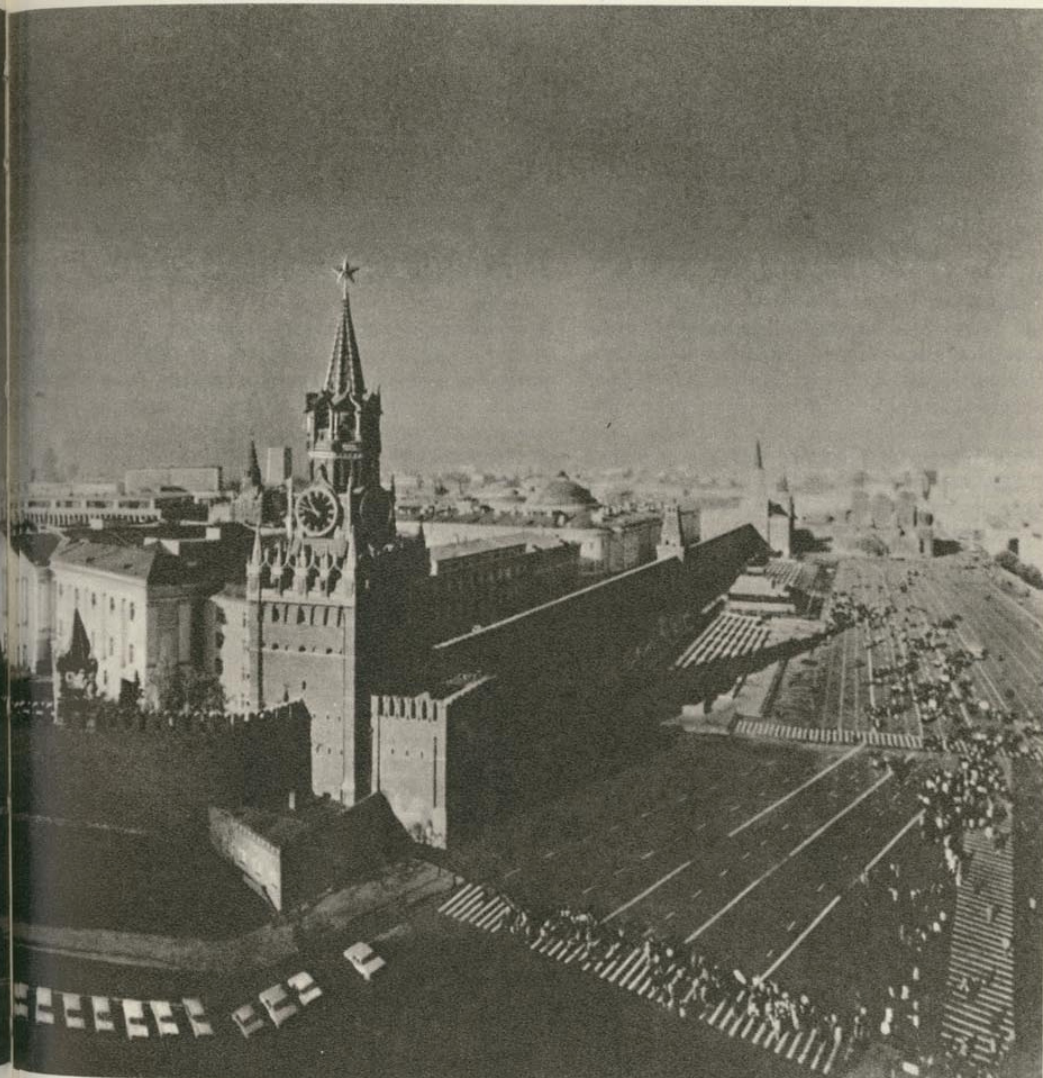
ственно фотографической. В определенном отношении они вполне объяснимы.

В конце 70-х годов в связи с резким обострением идеологической борьбы стала ясней проступать двойственная природа фотографии, которая с равным успехом использовалась как средство сближения образного творчества с текущей историей и как средство создания мифа о ней.

Полную несостоятельность обнаружили к этому времени все попытки противопоставить визуальный (фотографический в своей основе) образ слову, как наиболее удобную и современную форму массового общения. Наконец, многочисленные фотографические выставки и фотопубликации показали со всей очевидностью, что та сила фотографии, которая обнаруживается при создании документального, публицистического образа, оборачивается слабостью при создании собственно художественного образа. Здесь она вынуждена прибегать к «помощи» художественной традиции, к многовековому опыту классических форм искусства. Но понять не значит согласиться. Пророчества, какими бы они ни были, всегда сомнительны. В оценке тех или иных явлений общественной жизни и культуры предпочтительнее следовать не пророчествам, какими бы верными они сами по себе ни казались, а реальной истории предмета.

И суждения Фейербаха и формулы Маклюэна связаны с вполне определенными и принципиально различными этапами истории фотографии.

Фейербах судит о ней с позиций эпохи дагеротипов, Маклюэн — с позиций эры средств массовой коммуникации. Уже в силу этого их суждения неизбежно односторонни. Ни в одном из них мы не находим целостной общеэстетической оценки фотографической культуры.



У Фейербаха она отсутствует в силу того, что к 1843 году фотография фактически еще не имела своей собственной истории и можно было лишь гадать (опираясь на опыт классического искусства) о перспективах ее дальнейшего развития. Сегодня совершенно очевидно, что значение фотографии не может быть сведено к роли «декларации» и «посмертной маски», хотя эту роль отлично выполняла в свое время дагеротипия.

Антиисторизм суждений Маклюэна определен иными причинами. За ним стоит цинизм идеолога современной буржуазии, пытающегося «навязать» (с помощью средств массовой информации) людям, истории свою волю и свой взгляд на мир. В буржуазном обществе фотография достаточно успешно выполняет подобную роль, но это еще не дает права строить общеэстетическую оценку ее, исходя из этой роли, как это пытаются сделать Маклюэн и близкие ему теоретики. Преодоление односторонности подобных пророчеств возможно только на путях последовательного историзма и исследования реальной диалектики развития современной художественной культуры.

Пример такого подхода мы находим в ленинской оценке значения и перспектив развития таких форм образного творчества, как фотография и кино. Очевидна связь этих оценок с анализом художественных открытий реалистического искусства (прежде всего литературы) на рубеже веков.

Для реалистического искусства этого периода характерен повышенный интерес к диалектике беллетристических и публицистических, документальных и художественных, эстетических и идеологических аспектов. Пристальное внимание обращают все его крупные представители и на соотношение в художественном творчестве «научно обоснованного» факта и фантазии. Глубокие суждения высказываются и по поводу неразрывной связи в современном искусстве эстетической и коммуникативной функций.

Все это учтено в ленинской оценке образных возможностей фотографии и кино.

Эта диалектика, без учета которой невозможно верно оценить эстетический потенциал технических искусств, была неведома таким крупнейшим представителям эстетической теории конца XVIII — начала XIX века, как Кант, Гегель и Фейербах. В силу своего «академического верхоглядства» и идеологической предвзятости «не замечает» ее и современная буржуазная теория искусства.

Все сказанное позволяет утверждать, что в настоящее время творчески работающий фотомастер должен быть всесторонне образованным человеком. Он должен быть знаком и с достижениями классической художественной культуры и с основами классической эстетики.

Важный элемент его творческой подготовки — умение владеть современными техническими средствами, а также четкое представление о специфических образных возможностях процесса репродуцирования и документирования действительности, которое осуществляется с их помощью.

Наряду с этим фотомастер должен ясно представлять, в чем заключается не только эстетическое, но и историческое значение новых технических искусств, что невозможно без глубокого знания основ марксистско-ленинской эстетики.

Наконец, у него должен быть не только талант художника, но и репортера, который стремится к яркому решению образа и созданию фотодокумента, так как помимо своего исторического значения «хороший документальный снимок, сделанный способным автором, всегда в известном смысле является художественным»¹.

Жизнь фотографических изображений в большинстве случаев мимолетна. Она несравнима в этом отношении с жизнью произведений классического искусства. Но твор-

¹ Райнов Б. Массовая культура, с. 184.

ческая работа по созданию этих изображений — неотъемлемая и необходимая часть современного образного творчества и современной художественной культуры, развитие которых в наши дни интегрировано с развитием научной мысли, научно-техническим прогрессом и сферой идеологической борьбы.

Как самостоятельная форма образного творчества фотография достигла в настоящее время зрелости.

Ее идейное содержание, передавая все многообразие эстетического отношения человека к действительности, сохраняет при этом присущую только ей специфику *образной мысли*, публицистичность, историческое значение.

Сегодня фотография доступна вся палитра *образного языка* — от языка художественных изображений и символов до языка документа и массового общения.

В наиболее значительных своих произведениях она поднимается до вершин жизнен-

ной правды. К ним вела острая, бескомпромиссная борьба выдающихся фотомастеров с натуралистическими и формалистическими увлечениями, за утверждение в фотографии *реалистического метода*.

Свое особое место заняла она в *современной культуре*. Используя достижения научно-технического прогресса, фотография оказалась способной соотносить научную, художественную и историческую картины действительности и тем самым активно влиять на процесс формирования человека как субъекта исторического процесса и целостной личности.

Обращаясь сегодня к достижениям творческой фотографии, мы можем вместе с Гете повторить его вехи слова:

...В ничто прошедшее не канет.
Грядущее досрочно манит,
И вечностью заполнен миг.

Литература

- Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, 3, 4, 20, 23, 27, 32, 33.
 К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, 2. Изд. 3-е. М., «Искусство», 1976.
 Ленин В. И. Полн. собр. соч.
 В. И. Ленин о культуре и искусстве. М., «Искусство», 1956.
 Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, т. 2. М., Госполитиздат, 1957.
 Брежнев Л. И. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXVI съезду Коммунистической партии Советского Союза и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. 23 февраля 1981 г. М., Политиздат, 1981.
 Актуальные проблемы зарубежного кино. Сб. научных трудов. М., Научно-исследовательский институт кино, 1979.
 Александров А., Шайхет А. Аркадий Шайхет. М., «Планета», 1973.
 Андреев Л. Сюрреализм. М., «В. школа», 1972.
 Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., «Прогресс», 1974.
 Арнхейм Р. Что такое фотография? — «ДИАЛОГ — США», 1977, № 1.
 Ансел Адамс фотограф-поэт. — «Америка», № 109.
 Базен А. Что такое кино? М., «Искусство», 1972.
 Бальтерманц Дм. Избранные фотографии. М., «Планета», 1977.
 Баранов С. Фотокадр против картины. — «Сов. фото», 1926, № 4.
 Басин Е. Семантическая философия искусства. М., «Мысль», 1973.
 Баталья Л. Фотографам — всестороннее образование. — «ДИАЛОГ — США», 1977, № 4.
 Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., «Худож. лит.», 1975.
 Богомолов Ю. Проблема времени в художественном телевидении. М., «Искусство», 1977.
 Богомолов Ю. Как работает время в фотографии. — «Сов. фото», 1979, № 1.

- Болтянский Г. Очерки истории фотографии в СССР. М., Госкиноиздат, 1939.
 Брассан Пикассо и фотография. — «Сов. фото», 1968, № 4.
 Брехт Б. К спорам о реализме и формализме. — «Вопр. лит.», 1975, № 8.
 Брик О. Фотокадр против картины. — «Сов. фото», 1926, № 2.
 В редакцию не вернулся (Статьи о военных фотокорреспондентах). Кн. 1, 2. М., Политиздат, 1972; кн. 3, 1973.
 Варбанец Н. Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. М., «Книга», 1980.
 Вартанов Ан. К методологии искусствovedческого исследования средств массовой коммуникации. — В кн.: Музы XX века. М., «Искусство», 1978.
 Вейцман Е. Философия кино. М., «Искусство», 1978.
 Великая Отечественная война в фотографиях и кинодокументах, т. 1. М., «Планета», 1975.
 Довина И. Эстетика французского персонализма. М., «Искусство», 1981.
 Вертов Д. Дневники. Статьи. Замыслы. М., «Искусство», 1966.
 Взаимодействие и синтез искусств. Сб. статей. Л., «Наука», 1978.
 Войтеховский М. Развитие чешской фотографии. — «Фотография-79». Прага, «Орбис», № 4.
 Волков-Ланнит Л. Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит. М., «Искусство», 1968.
 Волков-Ланнит Л. В. И. Ленин в фотоискусстве. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1969.
 Волков-Ланнит Л. Искусство фотопортрета. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1974.
 Волков-Ланнит Л. История пишется объективом. Изд. 2-е. М., «Планета», 1980.
 Восьмое чудо света (О советской фотопублицистике). — «Фотография-ревью». Прага, «Орбис», 1977, № 3.
 Гегель Ф. Эстетика. В 4-х т. М., «Искусство», 1969—1973.

- Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959.
 Громов М. Действительность и отражение. — «Сов. фото», 1966, № 11.
 Громов М. Деталь — сравнение — образ. — «Сов. фото», 1967, № 5.
 Громов М. Живопись и фотография. — «Сов. фото», 1967, № 9.
 Грюнталь В. Фотоиллюстрация, светопись, трансформация, фотомонтаж. М., «Книга», 1960.
 Гулыга А. Эстетика истории. М., «Наука», 1974.
 Гулыга А. Искусство в век науки. М., «Наука», 1978.
 Гуревич А. Представление о времени в средневековой Европе. — В кн.: История и психология. М., «Наука», 1971.
 Гусева Л. О ритме в фотоискусстве. — «Сов. фото», 1979, № 4.
 Дворжак К. О характере фоторепортажа. — «Фоторевю». Прага, «Орбис», 1972, № 4.
 Дейвис Д. Современная американская фотография. — «ДИАЛОГ — США», 1977, № 1.
 Деллюк Л. Фотогения. М., «Новые вехи», 1924.
 Демин В. Язык фотоискусства. — «Сов. фото», 1979, № 5, 7.
 Дзаваттини Ч. Избранные мысли о кино. М., «Искусство», 1960.
 «ДИАЛОГ — США», 1977, № 1.
 Дмитриев М. Неурожайный 1891—1892 год в Нижегородской губернии. Фотографии с натуры. Нижний Новгород, 1893.
 Дмитриев Н. Изображение и слово. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., «Наука», 1978.
 Документальное и художественное в современном искусстве. Сб. статей. М., «Мысль», 1975.
 Долгов К. Культура и общественный прогресс. — В кн.: Марксистско-ленинская эстетика и художественное творчество. М., «Прогресс», 1980.

Донде А. Принципы и методы прикладной фотографии. — В кн.: Сов. фотограф. Альманах. М., «Огонек», 1929.

Донде А. Сто лет фотографии. М., Госкиноиздат, 1939.

Доренский Л. Динамичность фотокадра. М., «Искусство», 1962.

Достоевский Ф. Об искусстве. М., «Искусство», 1973.

Дыко Л. Беседы о фотомастерстве. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1977.

Дыко Л., Головня А. Фотокомпозиция. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1962.

Дыко Л., Иофис Е. Фотография, ее техника и искусство. М., «Искусство», 1960.

Егоров А. Научно-техническая революция и художественная культура в период строительства коммунизма. — В кн.: Искусство и научно-технический прогресс. М., «Искусство», 1973.

Ермилов Н. Фотография, ее прошлое, настоящее и будущее. Пг., «Полярная звезда», 1923.

Ермилов Н. Фотография (Очерк истории развития фотографии). Л., 1923.

Жарковский Дж. Фотография — новый вид искусства. — «ДИАЛОГ — США», 1977, № 1.

Записки фоторепортеров. Редактор-составитель Ю. Пригожин. М., Госкиноиздат, 1939.

Зельма Г. Избранные фотографии. М., «Планета», 1978.

Зис А. О природе искусства фотографии. М., «Искусство», 1961.

Иванова В. На пороге XXI века. М., «Худож. лит.», 1979.

Интерпрессфото-66. Каталог. М., 1966.

Искусство и научно-технический прогресс. Сб. статей. М., «Искусство», 1973.

История и психология. Сб. статей. М., «Наука», 1971.

Искусство и точные науки. Сб. статей. М., «Наука», 1979.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., «Искусство», 1962—1970.

Каган М. Изобразительное искусство и фотография. — «Творчество», 1958, № 7.

Каган М. О специфике фотографии. — «Творчество», 1961, № 12.

Каган М. О художественной фотографии и художественности в фотографии. — «Сов. фото», 1968, № 1.

Каган М. Морфология искусства. Л., «Искусство», 1972.

Келле В. Ж., Ковальзон М. Я. Теория и история. М., Политиздат, 1981.

Коберн Э. По ту сторону действительности. Фотография в США, 1976.

Кракауэр З. Природа фильма. М., «Искусство», 1974.

Краснова Г. О теории фильма Вальтера Бенямина. — В кн.: Актуальные проблемы зарубежного кино. М., «Искусство», 1979.

Кузнецов Б. Идеи и образы Возрождения. М., «Наука», 1979.

Кулешов Л. Статьи. Материалы. М., «Искусство», 1979.

Ленин и искусство. Сб. статей. М., «Наука», 1969.

Ленинское наследие и литература XX века. Сб. статей. М., «Худож. лит.», 1969.

Лингарт Л. Социальная тема в чешской фотографии между двумя мировыми войнами. — «Фотография-79». Прага, «Орбис», № 2—4.

Личность в XX столетии. Сб. статей. М., «Мысль», 1979.

Ломунов К. Эстетика Льва Толстого. М., «Современник», 1972.

Луначарский А. Фотография и искусство. — «Фотограф», 1926, № 1—2.

Луначарский А. Кино на Западе и у нас. М., 1928.

Луначарский А. Статьи об искусстве. М.—Л., «Искусство», 1941.

Луначарский А. Собр. соч. в 8-ми т. М., «Худож. лит.», 1967.

Луначарский А. Об изобразительном искусстве. М., «Сов. художник», 1967.

Луначарский А. Фотография в педа-

гогическом деле. — «Вестник фотографии и кинематографии», № 1.

Марксистско-ленинская эстетика и художественное творчество. Сб. статей. М., «Прогресс», 1980.

Маркс Р. Стиглиц — пионер фотографии. — «Америка», № 3.

Мастера фотографии. Л. — М., «Искусство», 1938.

Межеричер Л. О «правых» влияниях в фотографии. Сов. фотографический альманах. — «Огонек», 1929.

Межуев А. На снимке — подвиг. М., Воениздат, 1979.

Межуев В. Культура и история. М., Политиздат, 1977.

Межуев В. Принцип научного историзма в социальной философии марксизма-ленинизма. — «Коммунист», 1978, № 17.

Мельвиль. Критика леворадикальной эстетики французского кино. — В кн.: Экран и идеологическая борьба. М., «Искусство», 1976.

Моголи-Надь Л. Живопись или фотография. — «Огонек», 1929.

Морозов С. Методика фоторепортажа. М., Фотохроника ТАСС, 1941.

Морозов С. Композиция в фоторепортаже. М., Фотохроника ТАСС, 1941.

Морозов С. Первые русские фотографы-художники. М., Госкиноиздат, 1952.

Морозов С. Фотография в науке. М., Гостехтеоретиздат, 1955.

Морозов С. Советская художественная фотография. М., «Искусство», 1958.

Морозов С. Фотограф-художник Максим Дмитриев. М., «Искусство», 1960.

Морозов С. Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии. 1839—1917. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1961.

Морозов С. Искусство видеть. Очерки из истории фотографии стран мира. М., «Искусство», 1963.

Морозов С. Против устарелого понимания художественности. — «Сов. фото», 1967, № 4.

Морозов С. Фотография среди искусств. М., «Планета», 1971.

Морозов С. Фотография как искусство. Изд. 2-е. М., «Знание», 1972.

Музы XX века. Сб. статей. М., «Искусство», 1978.

Наппельбаум М. От ремесла к искусству. Изд. 2-е. М., «Планета», 1972.

Новиков А. От позитивизма к интуитивизму. М., «Искусство», 1976.

О современной буржуазной эстетике. Сб. статей. М., «Искусство», 1965.

О современной буржуазной эстетике. Сб. статей. М., «Искусство», 1972.

НТР и развитие художественного творчества. Сб. статей. Л., «Наука», 1980.

Огабеков Ю., Соколова Е., Хамидуллин Ш. Бюст Ибн-Сины. Ташкент, «Узбекистан», 1969.

Оцуп П. Как я фотографировал Ленина. — В кн.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, т. 2. М., Госполитиздат, 1957.

Палиевский П. Литература и теория. М., «Сов. Россия», 1979.

Панфилов Н. Введение в художественную фотографию. М., «Планета», 1977.

Песков В. Шаги по росе. М., «Мол. гвардия», 1963.

Песков В. Отечество. М., «Мол. гвардия», 1972.

Петрусов Г. Избранные фотографии. М., «Планета», 1979.

Полевой В. Искусство Греции. Древний мир. М., «Искусство», 1970.

Полевой В. Тенденции документализма в живописи 70-х годов (Течение гиперреализма). — В кн.: Документальное и художественное в современном искусстве. М., «Мысль», 1975.

Пудовкин В. С. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., «Искусство», 1974.

Райнов Б. Массовая культура. М., «Прогресс», 1979.

Раскин Н. Жозеф-Нисефор Ньепс. Луи-

Жак-Манде Дагер. Вильям Генри Фокс Тальбот. Л., «Наука», 1967.
 Раушенбах Б. Восприятие и перспективные изображения пространства. — В кн.: Искусство и точные науки. М., «Наука», 1979.
 Ромм М. Фотография в кино. — «Сов. фото», 1966, № 6.
 Ромм М. Лекции о режиссуре. М., изд. ВГИК, 1973.
 Ромм М. Из педагогического наследия. М., изд. ВГИК, 1976.
 Ротенберг Т. От фактов — к истории, от хепенинга — к роману. — «Иностр. лит.», 1980, № 10.
 Русские писатели об искусстве. 1954.
 Советское искусство за 15 лет. Сб. Материалы и документы. ОГИЗ—ИЗОГИЗ, 1933.
 Современное искусствознание за рубежом. М., «Наука», 1964.
 Созинов В. Иван Шагин. М., «Планета», 1975.
 Соколов В. Особенности технических средств изображения в искусстве. — В кн.: Искусство и научно-технический прогресс. М., «Искусство», 1972.
 Соловьев С. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., «Сов. писатель», 1979.
 Стасов В. Фотография и гравюра. — Собр. соч., т. 1. СПб., 1894.
 Стегнер У. Энзел Адамс и поиски совершенства. — «ДИАЛОГ — США», 1977, № 1.
 Стиглиц А. О фотографии. — «Фотореволюция», 1977, № 2.
 Тимирязев К. О роли фотохудожника. — Собр. соч., т. 5. М., Сельхозгиз, 1938.
 Тимирязев К. Фотография природы и фотография в природе. — Избр. соч., т. 1. М., Сельхозгиз, 1948.
 Толстой Л. Полн. собр. соч. М., Гослитиздат, 1951.
 Толстой Л. Собр. соч. в 15-ти т. М., «Худож. лит.», 1964.
 Традиция в истории культуры. М., «Наука», 1978.

Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977.
 Устинов А. Избранные фотографии. М., «Планета», 1976.
 Фейербах Л. Избр. филос. произв. в 2-х т., т. 1, 2. М., Госполитиздат, 1955.
 Философия и ценностные формы сознания. Сб. статей. М., «Наука», 1978.
 Философская энциклопедия. М., т. 1—5, БСЭ.
 Фомин А. Светопись Н. И. Свищева-Паола. М., «Искусство», 1964.
 Фомин А. Фотохудожник Ю. П. Еремин. 1881—1948. М., «Искусство», 1966.
 Фомин А. Фоторепортер Аркадий Шишкин. М., «Искусство», 1969.
 ФОТО-70. Альбом фотографий. М., «Планета», 1970.
 ФОТО-72. Альбом фотографий. М., «Планета», 1972.
 ФОТО-73. Альбом фотографий. М., «Планета», 1973.
 ФОТО-74. Альбом фотографий. М., «Планета», 1974.
 ФОТО-75. Альбом фотографий. М., «Планета», 1975.
 ФОТО-76. Альбом фотографий. М., «Планета», 1976.
 ФОТО-78. Альбом фотографий. М., «Планета», 1978.
 Фотография в США. Каталог выставки в Москве. 1976.
 Фотожурналист и время. Сб. статей. М., «Планета», 1975.
 Фотофантазии Ричарда Горовца. — «Америка», № 204.
 Хеллер Б. Корни абстрактного экспрессионизма. — «Америка», № 74.
 Хренов Н. Барьеры зрительского восприятия. — «Сов. фото», 1979, № 9.
 Художественное и научное творчество. Сб. статей. Л., «Наука», 1972.
 Чернышевский Н. Эстетика и литературная критика. — Избр. статьи. М. — Л., Гослитиздат, 1951.

Чехов А. Собр. соч. в 12-ти т. М., Гослитиздат, 1956.
 Чехов и Лев Толстой. Сб. статей. М., «Наука», 1980.
 Шишкин А. Избранные фотографии. М., «Планета», 1979.
 Шустов В. Избранные фотографии. М., «Планета», 1977.
 Щукин П. Воспоминания (о А. Карелине). Ч. 3. М., 1912.
 Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т. М., «Искусство», 1964.
 Экран и идеологическая борьба. Сб. статей. М., «Искусство», 1976.
 Янагида К. Философия истории. М., «Прогресс», 1969.
 Ярошевич Т. Личность и общество. М., «Прогресс», 1973.

Периодические издания

«Советское фото» — начал выходить в 1926 году.
 «Фотограф». Журнал практической фотографии. Изд. Всероссийского союза (общества) фотографов, 1926, 1927.
 «Фотореволюция». Прага, «Орбис» (на рус. яз.).
 Abbot B. Photographs. N. Y., Horizon Press, 1970.
 Abbotova B. Eugene Atget. Praha, 1963.
 Adams A. A. Morgan, E. Morgan. Monograph. N. Y. Ed. by Liliane de Cock. Foreword by Minor White, 1972.
 Arnheim R. Art Today and the Film. — In: The New American Cinema. A Critical Anthology. N. Y., 1967.
 A vision of Paris. The photographs of Eugene Atget. N. Y. Makmillan, 1963.
 Bartlett R. Maybridge. Man in Motion. University of California Press. Berkeley—Los Angeles—London, 1976.
 Beiler B. Parteilichkeit in Foto. Hall/Saale, 1959.

Benjamin W. Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur. Verlag Philipp Reclam in Leipzig, 1970.
 Benjamin W. Kleine Geschichte der Photographie. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main, 1974, S. 71—72.
 Blocker H. Gene. Pictures and Photographs. — «The Journal of Aesthetics and Art Criticism». Baltimore, 1977, vol. 36, N 2.
 Bourgeois P. (editor). Esthétique la photographie. Paris, 1900.
 Bugajeva M. Sowjetische Meisterfotos. Halle, 1963.
 By the editors time-life books. Documentary Photography. Time-life books. N. Y., 1972.
 By the editors time-life books. Frontiers of Photography. Time-life books. N. Y., 1972.
 Caertner J. Photorealism or the end of the Renaissance. Achter Internationaler Kongress für Ästhetik (30 August bis 3 September, 1976. Zusammenfassungen). Darmstadt, 1976.
 Capa C. See: Aesthetics.
 Capa C. Images of War. N. Y., Grossman, 1964.
 Cartier-Bresson H. Les Européens. Paris, 1955.
 Cartier-Bresson H. China in Transition. London, 1956.
 Cartier-Bresson H. Images à la sauvette. Paris, 1962.
 Caffin C. Photography as a Fine Art. With an Introduction by Thomas F. Barrow. Morgan Morgan, inc Publishers. N. Y., 1971.
 Croy C. Das fotografische Porträt am Beispiel grosser Meister. Seebuck, 1960.
 Daguerre. The History of the Diarama and the Daguerrotype. 2-nd revised edition with 124 illustrations. N. Y., Dover Publication, 1969.
 Doty R. Photo-Secession. Photography as a Fine Art. Rochester, 1960.
 Duerot N. Andre Kertesc. N. Y., Grossman Publishers, 1972.
 Duncan D. This is War. N. Y., 1951.

Duncan D. The Orivate World Pablo Picasso. N. Y., 1968.

Edelmann B. Die Photographie erfart das Recht. — «Filmkritik». München, 1975, N 218.

Elliott G. P. Dorothea Lange. N. Y., 1966.

Fulchignoni E. La civilisation de l'image. Paris, 1969.

Gernsheim H. Gernsheim A. A concise History of Photography. London, 1965.

Gobrich E. N. Art and Illusion. N. Y., 1960.

Gregorova A. Fotograficka tvorba. Martin, «Osveta», 1977.

Griffiths P. J. Vietnam inc. Collier books, New York, New York collier — Macmillan Ltd. London.

Haus E. In America. A studio Book. N. Y., The viking Press, 1975.

Hauser A. The cinema. — In: Hauser A. The Philosophy of Art History. N. Y., Meridan Books, 1963.

Hoffmann H. Fotografisches sehen. Halle, 1961.

Holme C. Art in Photography. London, 1905.

Hrabovec A. Vychova fotografickejho videnia. Bratislava, 1959.

Jyons N. Aaron Siskind photographer. N. Y., George Eastman Hause, 1965.

Jyons N. Photographers on photography. A critical Anthology. Rochester — N. Y., George Eastman Hause, 1966.

Im Blickpunkt unsere Epoche. Bilder Sowjetischer Meisterfotografen. Leipzig, VEB Foto-kinoverlag, 1975.

Juhl E. Das Lichtbild als Kunstwerk. Halle, 1897.

Keim J. A. Moderni francouzská fotografie. Praha, 1966.

Kertesz Andre. Praha, 1966.

Kramer H. The evolution of Susan Sontag. — «The New York Times», 1975, February 9, p. D-31.

La suisse a la septième Biennale de Paris, 1971.

Lebel J. P. Cinéma et ideologie. Paris, 1971.

Lecuyer R. Historie de la photographie. Paris, 1945.

Linhart L. Socialni fotografie. Praha, 1934.

Linhart L. Jaromir Finke. Praha, 1960.

Linhart L. Alexander Rodcenko. Praha, 1964.

Maddow B. Edward Weston. Illustrated biography. An Aperture book, 1973.

Man Ray. L'immagine fotografica a curadi Jamus. Venezia, 1977.

Maybridge E. The Stanford Years. 1872—1882.

McLuhan M. Understanding Media. N. Y., 1964.

McLuhan M. Pour comprendre les media. Paris, 1964.

Metz Ch. Le cinéma: langue ou langage? — In: «Essais sur la signification au cinéma», t. 1. Paris, 1975.

Moholi-Nagi L. Malerei, Photographie, Film. München, 1925.

Moholi-Nagi L. The New Vision. N. Y., 1931.

Morin E. Le cinéma ou l'homme imaginaire. Paris, 1965.

Muybridge E. The Stanford Years. 1872—1882. Stanford University Muzeum of Art, 1972. Nadar, Quand j'étais photographe. Paris, 1899.

Newhall B. The History of Photography from 1839 to the Present Day. N. Y., 1949.

Newhall B. On Photography. N. Y., 1956.

Newhall B. The Daguerrotype in America. N. Y., 1958.

Newhall B., Newhall N. Masters of Photography. N. Y., 1958.

Newhall N. Introduction by Minor White: Edward Weston, Photographer. An Aperture Monograph. Rochester, 1965.

Newhall N. The Daybooks of Edward Weston. An Aperture book. N. Y., 1973.

Noel L. Dva poly fotografie. «Osveta». Martin, 1976.

Norman D. Alfred Stieglitz: An American

Seer. An Aperture book by Random Hause. N. Y., 1973.

Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. N. Y., 1955.

Pawek K. Totale Photographir. Olten, 1966.

Photography in America. Introduction by Minor White. Random House. N. Y., 1974.

Photographic Literature. 1960—1970. Albest Boni Editor. Morgan Sc Morgan. Inc. Publishers. N. Y., 1972.

Plesy A. Crammaire elementaire de l'image. Paris, 1971.

Pollack P. The Picture History of Photography. Harry N. Abrams inc Publishers. N. Y., 1969.

Rothstein A. Photojournalism, Amphoto Carden City. N. Y., 1974.

Scharf A. Art and Photography. London, 1968.

Sesonske A. Aesthetics of Film. — «The Journal of Aesthetic and Art Criticism». Baltimore, 1974, vol. 33, N 11.

Skopec R. Dejiny fotografie v obrazech od nejstarsich dob az k dnesku. Praha, 1963.

Sontag S. On Photography. N. Y., 1977.

Soucek L. Moholi-Nagi. Bratislava, 1965.

Stech V. V. Estetika fotografie. Praha, 1922.

Steichen E. A Life in Photography. Published in collaboration with the Museum of Modern Art. Doubleday company inc. Carden City. N. Y., 1963.

Steichen E. The Family of Man. N. Y., 1966.

Stelzer O. Kunst und Photographie. München, 1966.

Strand P. A Retrospective Monograph of the years 1915—1945. An Aperture Book, 1971.

Stryker R. E., Wood N. In this Proud land. America 1935—1943. As seen in the FSA Photographs. New York Craphis Society LTD, 1973.

Szarkowski J. Walker Evans. With an introduction. Copyright 1971. The Museum of Modern Art.

Szarkowski J. The Photographer's Eye. N. Y., 1966.

Szarkowski J. Looking at Photographs. Paris, 1976.

Talbot J. The Pencil of Nature. London, 1844. N. Y., 1964.

Thibault-Laulan A. M. L'image dans la sociee contemporaine. Paris, 1971.

Tupicyn-Danilov. Sovietskoe foto-iskusstvo. Praha, 1962.

Ward J. L. The Criticism of Photography as Art. The Photography of Jerry Uelsman. University of Florida Press. Cainsville, 1970.

Оглавление

5	Предисловие
	Глава I.
11	Фотография и традиции
17	Фотография и традиции русской реалистической литературы
28	Фотография и традиции изобразительного искусства
37	Живописный модернизм и формалистические концепции фотографии
47	Проблема синтеза изображения и слова в искусстве конца XIX — начала XX века. Образный потенциал фотокадра
	Глава II.
52	Фотография и научно-технический прогресс. Фотография как новый род образного творчества
58	Фотографическое видение
62	Проблема образного мышления и языка в фотографическом творчестве
76	Природа фотографического творчества. Фотография и кинематограф (Анализ теоретических концепций)
	Глава III.
104	Фотографическое творчество в системе массовой коммуникации
104	Фоторепортаж как форма образной речи
119	Документ и фотографический образ
133	Фотография и идеологическая борьба
156	Заключение
166	Литература

Пондопуло Г. К.
П 56 Фотография и современность. — М.: Искусство, 1982. — 174 с., ил.

Книга посвящена актуальным проблемам фотографического творчества. Автор впервые собрал и исследовал большой теоретический материал о возникновении и формировании фотографии как новой формы образного творчества и ее связи с другими искусствами. В книге изложены основные методологические проблемы современной фотографии. Рассмотрена связь фотографии и художественных традиций. Дан анализ различных теорий и роли фотографии в современной культуре. Книга иллюстрирована снимками русских, советских и зарубежных фотомастеров. Рассчитана на широкий круг читателей.

П 4911020000-045
025(01)-82 144-81

ББК 37.94
77